MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07914857 3

UNIVERSITY OF TORONTO

Presented to the

EDWARD JOHNSON MUSIC LIBRARY

by

Mrs. Schaeffer

in memory of

Dr. Myron Schaeffer

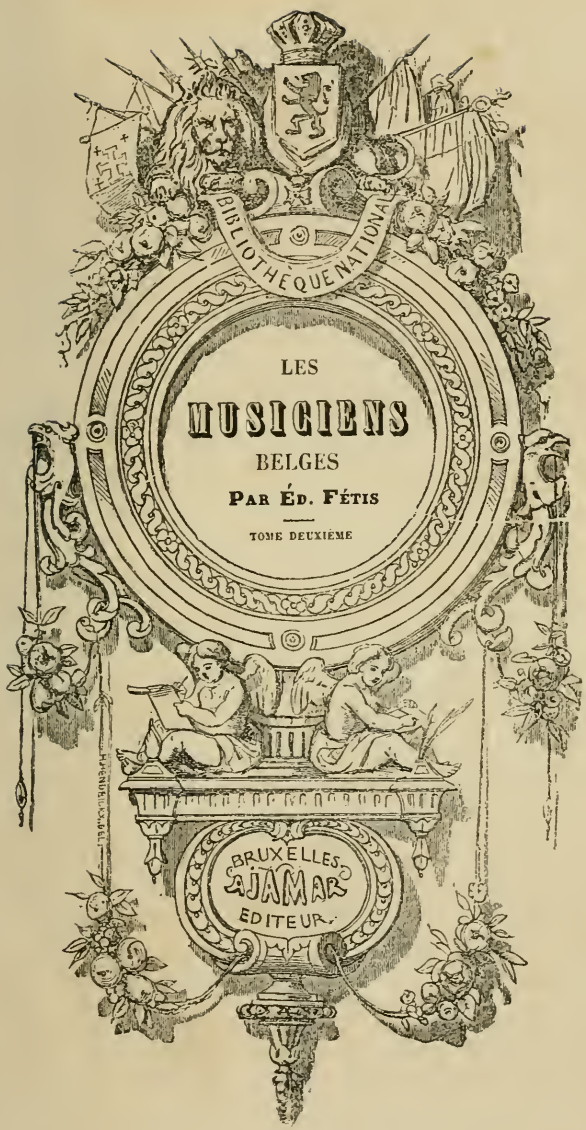
Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lesmusiciensbelg02ft

LES

MUSICIENS BELGES.

IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE BELGE,
AD. WAHLEN ET COMPAGNIE.


BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
LES
MUSICIENS
BELGES
PAR ÉD. FÉTIS
TOME DEUXIÈME
BRUXELLES
J. JAMAR
ÉDITEUR

ML
265
F38
t.2

996458

LES MUSICIENS BELGES.

CHAPITRE XIV.

Naissance du drame lyrique et réforme de la musique religieuse en Italie. — Influence de ces deux événements sur l'école belge. — L'opéra aux fêtes de Florence. — Palestrina et le pape Marcel. — La série des grands maîtres belges interrompue. — Adrianssens, le luthiste, et les artistes anversois. — La musique employée aux réjouissances publiques. — Spectacles offerts aux archiducs Albert et Isabelle à Lille, et à Maximilien de Bavière, lors de son entrée dans la ville de Liége. — La chapelle des archiducs aux funérailles d'Albert.

Pendant leur séjour en Italie, Orland de Lassus et les autres compositeurs belges qui étaient allés chercher des inspirations dans la patrie de Dante, furent témoins de deux événements qui ont marqué dans les annales de l'art : l'invention du drame lyrique et la réforme de la musique religieuse, réforme rendue nécessaire par les abus sans nom qui s'étaient

glissés dans ce genre de composition. Nous aurons à examiner quelle part prirent, soit directement, soit indirectement, nos musiciens à ces deux événements, ou de quelle manière ceux-ci ont réagi sur la direction de leurs travaux. L'histoire de l'art ne peut pas se localiser de telle façon, qu'on se renferme, pour la tracer, dans les limites d'un pays, d'une province. Il faut tenir compte de mille faits qui se passent au dehors, attendu qu'ils sont indispensables pour expliquer de certaines filiations d'idées. Qui prétendrait pouvoir transcrire les annales de la peinture flamande, sans parler des artistes des écoles d'Italie, d'Espagne et de France, avec lesquelles nos maîtres ont fait tant d'échanges d'idées et de principes? Notre histoire musicale se lie davantage encore, peut-être, à celle des autres peuples, car les musiciens belges se sont transportés dans toutes les parties de l'Europe, ainsi que nous l'avons montré dans la première partie de ce travail, et ils ont partout répandu leurs théories.

Parlons d'abord de l'invention du drame lyrique. Nous avons dit précédemment que certains fabliaux, et notamment celui du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Hale, pouvaient être considérés comme renfermant le premier principe, le germe de l'opéra. Mais ce germe commence seulement à se développer dans les intermèdes représentés à Florence aux fêtes données à l'occasion du mariage de Côme Ier avec Éléonore de Tolède.

L'auditoire convié à ces pompeux divertissements était composé des personnages les plus distingués de l'Italie, dans la politique, dans les lettres et dans

les arts. Le premier soir, on vit représenter une espèce d'action dans laquelle Apollon parut avec les neuf Muses, ornées de tout l'attirail de leurs attributs. Apollon chanta des stances en l'honneur de Côme et de son *espousée ;* puis les Muses firent entendre, à leur tour, une canzone à neuf parties. Après cela vinrent les villes de la Toscane : Florence, Pise, Arezzo, Pistoie, Volterre, Cortone, qui chantèrent, à tour de rôle, des strophes de circonstance.

Le second soir, on joua une comédie en cinq actes, séparés par autant d'intermèdes. Ces intermèdes, chantés et accompagnés par les instruments, n'avaient pas de rapport avec le sujet de la comédie; mais ils formaient une action suivie, en sorte qu'il y avait, à vrai dire, deux pièces enchevêtrées l'une dans l'autre. Nous ne parlerons que de la partie qui concerne la musique. L'Aurore paraissait la première, comme c'était son droit, et réveillait la nature endormie. Les bergers, les nymphes, les oiseaux eux-mêmes répondaient à ses chants. Venait ensuite le Soleil qui marquait les heures de la journée avec lesquelles s'accordaient les divertissements. La comédie terminée, la Nuit ramenait le Sommeil que l'Aurore avait banni au début. Heureux les auteurs, si le sommeil n'est pas venu de lui-même, sans attendre cette intervention officielle, appesantir la paupière des spectateurs! La Nuit était accompagnée par quatre trombones. Pour terminer le spectacle, une troupe de bacchantes et de satyres vint chanter et danser au son d'instruments bruyants.

Aux fêtes du mariage du grand-duc François avec Bianca Capello, la musique théâtrale joua un rôle

plus important. Elle se joignit aux inventions mythologiques, aux fictions de la magie, aux décorations, aux machines surprenantes, aux costumes magnifiques, pour composer le plus brillant spectacle qu'on eût vu. La Nuit venait d'abord sur son char; et chantait, en s'accompagnant d'une viole, à laquelle s'unissaient d'autres instruments joués par des artistes que recélait l'intérieur du char. La Nuit avait décidément le premier rôle dans les intermèdes des compositeurs italiens. C'est que la nuit, en Italie, représente le temps où l'on vit, où l'on aime, où l'on chante. C'est la nuit que les hommes, ainsi que la nature, sortent de l'engourdissement où les plongent les feux du jour. Quant aux musiciens qui jouaient de leurs instruments, cachés dans l'intérieur du char de la Nuit, ce n'était pas une invention merveilleuse et qui doive nous étonner, puisque nous avons vu, à un banquet de Philippe le Bon, tout un orchestre dans un pâté. Après la Nuit, voici venir Vénus, sur sa conque marine, entourée des Amours qui chantent ses louanges, puis les Cyclopes dont les voix rudes et le chant bizarre contrastent avec les mélodies mises dans la bouche des enfants ailés.

Tout cela fit grande sensation. Ceux qui furent témoins, pour la première fois, de tels spectacles, en reçurent des impressions plus vives encore que celles qu'éprouve, de nos jours, un public blasé, à l'audition des grands opéras de l'école moderne. Comment se fait-il que les musiciens belges, qui assistèrent à la naissance et au développement de cette nouvelle forme de l'art, n'aient pas été tentés d'en faire l'application? Comment se fait-il qu'aucun

d'eux n'essaya de transporter dans sa patrie ce genre qui y était tout à fait inconnu? Tous demeuraient des compositeurs de messes, de motets, de chansons; aucun ne songeait à faire de la musique théâtrale. Ce n'était ni l'imagination, ni la science qui leur manquait. Ils mettaient certes de l'invention dans leurs morceaux religieux et profanes; ils déployaient, dans la musique d'église, un appareil scientifique dont ils eussent aisément écrasé leurs adversaires ultramontains. Peut-être est-ce par préjugé d'école, et parce que le nouveau style n'avait pas été inventé dans leur pays, que les artistes belges dédaignaient de s'y exercer. On a lieu de s'étonner que Lassus, ce compositeur si éminent dans les différents genres qu'il a traités, si dramatique dans ses psaumes, si léger dans ses chansons, n'ait pas compris quelles ressources offrait à son art le genre théâtral, et qu'il n'ait fait aucune tentative pour l'introduire à la cour de son protecteur, le duc de Bavière.

C'est, du reste, une remarque à faire, que la forme dramatique est celle dont les littérateurs et les artistes belges se sont le moins occupés, celle qu'ils ont appliquée avec le moins de succès. Parmi les littérateurs, combien y en a-t-il qui aient fait du théâtre l'objet de leurs études, et qui aient produit des œuvres remarquables, tragiques ou comiques? A l'exception de Grétry, combien citera-t-on de compositeurs qui se soient fait une réputation par la musique d'opéra? En général, les peintres flamands ont brillé par des qualités qui n'ont point de rapport avec la partie dramatique de l'art. C'est pour nos artistes, sans

doute, une question d'organisation et de climat. Ils n'ont pas le génie des conceptions théâtrales; ils s'appliquent plus volontiers aux travaux scientifiques, qu'à ceux qui veulent une imagination vivement excitée. Chaque peuple obéit à sa vocation, se laisse guider par ses instincts.

Les abus qui s'étaient introduits dans le style de la musique religieuse, et qui en avaient altéré le caractère au point de faire un objet de scandale de ce qui était destiné à rehausser la pompe des cérémonies de l'Église, allaient toujours augmentant. Les compositeurs s'acharnaient de plus en plus à la recherche des subtilités harmoniques. Ils continuaient à prendre pour thèmes de leurs messes des chansons mondaines, souvent fort lestes, dont les paroles devaient revenir involontairement à l'esprit des fidèles, pendant la durée des offices, et leur donner parfois des distractions coupables. Ces aberrations de goût avaient plus d'une fois appelé les censures de l'autorité ecclésiastique; mais les musiciens n'en avaient pas tenu compte. Le pape Marcel, scandalisé par des écarts que rien ne semblait pouvoir corriger, prit une résolution extrême, celle de supprimer la musique des cérémonies religieuses. Cet arrêt, funeste pour l'art, allait être prononcé, quand Palestrina supplia le saint-père de suspendre la publication de sa bulle, s'engageant à lui prouver que la musique pouvait revêtir un tout autre caractère, et devenir aussi digne qu'elle avait été inconvenante. Le pape consentit à laisser le jeune maître plaider, comme il l'entendait, la cause de son art. Palestrina composa une messe qu'il fit exécuter dans la chapelle pontifi-

cale. Cette œuvre, par sa noble simplicité, toucha le saint-père, et lui fit retirer sa bulle prononçant l'exclusion de la musique. Palestrina fut chargé d'écrire toutes les messes qui seraient chantées désormais en présence du pape.

Les compositeurs belges, encore nombreux en Italie à l'époque où Palestrina se fit le promoteur de cette réforme importante dans l'art religieux, ne furent pas les derniers à entrer dans la nouvelle voie que le musicien du pape Marcel venait de leur indiquer. Lassus, qui, on doit le reconnaître à sa gloire, avait évité les excès du mauvais goût dans lesquels tombaient la plupart des artistes belges, italiens ou français, de son temps, revint d'Italie avec un style plus pur, et contribua beaucoup à répandre dans le Nord les nouvelles règles d'un art régénéré. Cependant on se tromperait si l'on croyait que les idées si saines de Palestrina furent accueillies avec faveur par le plus grand nombre des musiciens. Elles rencontrèrent, loin de là, une vive opposition. Les vieux maîtres criaient que la musique était perdue, parce qu'elle devenait moins compliquée, parce qu'elle allait se dégager, en partie, des entraves d'une science prétentieusement obscure. La réforme s'opéra donc lentement, mais elle s'opéra, et les compositeurs belges furent des premiers à la mettre en pratique dans leurs œuvres. On peut s'en assurer en comparant leurs productions avec celles des maîtres français et allemands de la fin du XVIe siècle.

Les nations se reposent après avoir donné naissance à un grand nombre d'hommes remarquables dans un certain genre, sans doute en vertu de la loi

qui fait que la terre est impuissante à fournir constamment les mêmes produits en abondance. La nature a des lois générales applicables à une foule de cas particuliers. Nous touchons au moment où la série des compositeurs éminents de l'école belge va être interrompue. Longtemps encore il restera de bons musiciens dans nos provinces, car les traditions des maîtres leur survivent et conservent le goût des formes pures du style chez leurs descendants ; mais il ne se trouve pas d'hommes de génie pour recueillir immédiatement la succession de Dufay, de Tinctoris, de Josquin, de Lassus. Quoi qu'il en soit, il ne faut pas que les grandes renommées auxquelles nous avons consacré les pages précédentes de notre livre, nous fassent oublier des mérites et des réputations plus modestes.

Les innombrables *arrangeurs* qui font de la musique de piano, de violon, de flûte, etc., au moyen de motifs d'opéras cousus plus ou moins habilement, ignorent que ce genre de composition, dont ils tirent grand profit, a été, pour la première fois, pratiqué avec succès par un artiste belge du XVIe siècle. Emmanuel Adrianssens, né à Anvers, était le premier des luthistes de son temps. Le luth était l'instrument le plus répandu ; il servait à soutenir la voix dans le chant, et figurait au premier rang, dans les concerts de musique instrumentale. Ce qui prouve qu'il était généralement cultivé en Belgique, et que son règne dura longtemps, c'est que les peintres flamands des XVIe et XVIIe siècles l'ont prodigué dans leurs intérieurs. Il n'est, pour ainsi dire, pas un de leurs petits tableaux, reproduisant avec une si parfaite

vérité les mœurs du temps, où l'on ne trouve un luth, soit entre les mains d'une jeune femme à la blonde chevelure, soit sur quelque meuble, et servant d'accessoire obligé. Adrianssens (son nom latinisé était Hadrianus) a composé des recueils de pièces pour un, deux, trois et même quatre luths, à quatre ou cinq parties. On doit donc supposer qu'il n'était pas rare de trouver réunis plusieurs amateurs d'une certaine force sur cet instrument. Il appelle ses recueils des *Prairies musicales entourées de circuits agréables*. Pour les composer, il empruntait aux maîtres renommés : Lassus, Cyprien de Rore, Philippe de Mons, Jacques de Berchem, Faignient et H. Waelrant, les motifs de leurs plus jolies chansons, qu'il arrangeait avec infiniment de goût. Son principal œuvre, imprimé chez Pierre Phalèse, à Anvers, est dédié à Balthasar de Robiano, riche marchand anversois. Dans son épître dédicatoire, Adrianssens dit naïvement qu'il a fait une étude approfondie de la musique, et qu'il a poussé l'art de jouer du luth aussi avant qu'il est possible. L'examen de ses compositions prouve qu'il n'est pas allé trop loin dans l'éloge qu'il fait de son mérite. Les difficultés de sa musique ne pouvaient être résolues que par un exécutant habile.

A la fin du XVIe siècle, Anvers possédait plusieurs bons compositeurs, nés et fixés dans ses murs, ce qui tendrait à faire supposer qu'en dépit de ce qu'on nomme le progrès, elle offrait aux artistes plus de ressources que de nos jours. Parmi ceux de ces maîtres dont les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous, citons d'abord Noé Faignient, imitateur d'Orland de

Lassus, qui a presque égalé son modèle, à ce que dit un savant critique, pour la douceur de son harmonie. Viendront ensuite Mathieu Thalman, musicien de la cathédrale d'Anvers et auteur de plusieurs messes imprimées; J. Magghiels, assez renommé pour ses chansons; J. de Brougk, qui réussissait dans le style sacré et dans le genre profane.

De tout temps, la musique a fait nécessairement partie des réjouissances publiques en Belgique. A l'époque où il n'y avait ni concours d'orchestres d'harmonie, ni festivals de chant, on faisait intervenir dans les fêtes et cérémonies des joueurs d'instruments sans lesquels la joie des bons bourgeois n'eût pas été complète. Nous en citerons quelques exemples entre mille que nous fourniraient au besoin nos annales.

L'arrivée d'Albert et d'Isabelle dans les Pays-Bas fut l'occasion de fêtes brillantes dans lesquelles les villes de la Flandre et du Hainaut firent assaut de luxe, de goût, et surtout de galanterie. Elles étalèrent à l'envi leurs richesses en fait d'industrie et d'art. Partout des processions s'organisèrent pour se porter à leur rencontre. Anvers se distingua, comme toujours, par la pompe de ses arcs de triomphe. A Lille, on représenta devant les princes une espèce d'action en musique; un théâtre de façon rustique avait été dressé sur la plus grande place de la ville. Vis-à-vis, s'élevait une estrade couverte de velours et destinée aux archiducs. Ceux-ci vinrent en prendre possession, précédés d'un corps de musiciens qui faisaient retentir l'air de fanfares stridentes, et suivis de tous les dignitaires de la cité. Des milliers de spectateurs

étaient aux fenêtres et couvraient la place. Une représentation dramatique était alors chose peu commune, et l'empressement de la foule pour se procurer un plaisir si fort en dehors de ses habitudes, se conçoit assez. Le théâtre était double. L'action principale, dont le sujet était emprunté à l'Écriture sainte, selon les idées du temps, se jouait sur la scène proprement dite. Au-dessus régnait une espèce de galerie, où l'on exécutait des intermèdes pour distraire l'attention des spectateurs, tandis que les acteurs du drame biblique prenaient quelque repos. On commença par une pastorale composée par un poëte et par un musicien du lieu, en l'honneur des archiducs. Des jeunes gens et des jeunes filles, choisies parmi les plus belles de la ville, vêtus en bergers ou *pastureaulx,* pour nous servir de l'expression d'un chroniqueur, tenaient en laisse des moutons et des chiens soigneusement lavés et brossés ; à l'arrivée des archiducs, ils se mirent à danser *sous le chant mélodieux des chansons accommodées à la musique.* Albert et Isabelle parurent charmés de ce spectacle, et la foule mêla ses acclamations aux marques d'approbation qu'ils donnèrent aux exécutants.

La joyeuse entrée des princes était toujours, dans nos villes, l'occasion de fêtes auxquelles prenaient part la noblesse, la bourgeoisie et le peuple. M. Polain a donné la relation de la joyeuse entrée de Ferdinand de Bavière à Liége, d'après un manuscrit de la bibliothèque de l'université de cette ville. La musique y joue un grand rôle.

Dès le point du jour, tous les habitants furent sur pied pour achever les préparatifs de la cérémonie ; les

corporations avaient revêtu leurs habits des grandes circonstances, et se rassemblaient autour de leurs bannières respectives. Il se faisait un bruit assourdissant de cloches, de détonations d'armes à feu, de roulements de tambours et de fanfares. Nous passerons sur les détails de la décoration des édifices, de l'ordre du cortége et de l'éloquence officielle déployée à cette occasion, pour arriver à ceux qui nous intéressent plus particulièrement. Près de l'église Saint-George, était dressé un arc de triomphe décoré d'inscriptions grecques et latines, dans lesquelles les érudits liégeois avaient fait montre de leur science. Au centre de cet arc de triomphe, se trouvait un échafaudage sur lequel on avait placé un nombreux orchestre. Quand Maximilien de Bavière se fut arrêté, on fit jouer une machine qui descendit comme du haut des airs une jeune fille habillée à l'italienne : cette jeune fille représentait la ville de Liége. Après avoir fait au prince une gracieuse révérence, elle récita des vers à sa louange, après quoi elle invita les musiciens à célébrer les vertus de leur évêque, *ce que ceux-ci firent aussitôt avec force instruments, tels que cornets à bouquin, trompes, sacquebutes, fagots* (bassons) *et hautbois.*

Sur la place du marché étaient quatre grands théâtres. Le premier était consacré à la représentation d'un drame religieux. Sur le second, six jeunes garçons *dansaient à la grecque fort joliment, à la cadence des violons, et continuèrent bon espace de temps, diversifiant leurs postures;* puis ils chantèrent un chœur en l'accompagnant d'une pantomime expressive.

Sur le troisième théâtre, on joua une scène mythologique : Apollon, Vulcain et Minerve, entourés des métiers de la cité, sous les traits de trente-deux jeunes gens, réputés pour les meilleurs musiciens. Les dieux et la déesse les engagèrent à manifester les sentiments que leur faisait éprouver la venue du prince. Aussitôt ils se mirent à chanter :

Vive, vive Ferdinand !
Vive le nom très-grand ! etc.

Vulcain, qui était censé forger les armes de Son Altesse en même temps que celles de la ville de Liége, frappait la mesure sur une enclume, *ce qui*, suivant l'auteur du manuscrit d'où sont extraits ces détails, *donnoit bonne grâce à la musique et estoit chose très-agréable à la vue et très-mélodieuse à l'oreille.*

C'était encore la musique qui faisait les frais de la représentation donnée sur le quatrième théâtre. Orphée, jouant de la lyre, attirait à lui, non-seulement les satyres et les animaux sauvages, mais encore les forêts et les montagnes. L'harmonie des voix et des instruments, ainsi que la perfection des machines, provoquèrent un enthousiasme général.

Les fêtes que nous venons de décrire eurent lieu au mois de janvier 1615. La saison était rude pour des spectacles en plein air. Afin de remédier à cet inconvénient, on avait allumé, sur la place du marché, trois grands feux de houille qui s'élevaient jusqu'au second étage des maisons et qui brûlèrent pendant trois jours entiers. De temps en temps, les spectateurs

quittaient leur place pour réchauffer leurs membres engourdis. Il y avait, sans doute, des entr'actes qu'ils mettaient à profit pour cela.

Le drame musical commençait donc à pénétrer en Belgique. Les spectacles organisés pour la joyeuse entrée de Ferdinand de Bavière offrent le premier essai important de ce genre, tenté dans notre pays. On remarquera que le nombre des musiciens, chanteurs ou instrumentistes, qui prirent part à l'exécution des intermèdes allégoriques offerts au prince-évêque, était considérable, eu égard à la population de la ville de Liége. Les annalistes ne nous ont malheureusement pas conservé le nom du compositeur auquel on fut redevable des airs composés pour cette circonstance.

Aux funérailles de l'archiduc Albert, en 1620, on vit, dans le cortége, quarante musiciens composant la chapelle de la cour, sous la direction de Jean Sotelo, fourrier de la chapelle ; plus douze chantres de Sainte-Gudule et vingt-quatre enfants de chœur, sans compter quatre joueurs de timbales et douze grandes trompettes semblables, pour la dimension, à celles qui font un bruit assourdissant au quatrième acte de *la Reine de Chypre* d'Halévy. L'auteur d'une relation des événements du temps dit que ces grandes trompettes, se mêlant aux roulements sourds des tambours voilés de crêpes, faisaient un bruit terrible qui pouvait donner une idée du signal par lequel l'annonce du jugement dernier viendra un jour réveiller les morts dans leur tombe : on réservait heureusement ces instruments redoutables pour de rares occasions.

Nous pourrions multiplier les descriptions de fêtes

et cérémonies dont la musique fut appelée à rehausser l'éclat; mais nous serions obligé de rentrer chaque fois dans le même ordre de faits. Il nous a suffi de prouver, par quelques exemples, le développement que prenait dès longtemps chez nous le goût d'un art, qui était, ailleurs, réservé aux jouissances des classes privilégiées.

CHAPITRE XV.

La construction des instruments en Belgique. — Les carillons. — Les orgues et les clavecins. — Hans et André Ruckers. — Pierre Maillart. — Les compositeurs du XVIIe siècle. — Van der Elst et son système de solmisation. — La musique dans les couvents. — Jean Loisel. — Florent à Kempis. — Les artistes se dirigent encore vers l'Italie. — G. Dillen à Parme. — Robert de Flandre à Rieti.

Habiles à tous les métiers qui demandaient de la patience et de la précision, les Flamands devaient réussir dans la fabrication des instruments de musique. Leur réputation, comme facteurs d'orgues, était d'ancienne date. Originairement ces vastes machines, qu'on peut considérer comme un des produits les plus étonnants du génie inventif de l'homme, avaient été exclusivement construites dans les couvents. Les laïques s'étaient ensuite emparés de cette industrie

lucrative. La fabrication et la réparation des orgues occupaient un nombre considérable d'ouvriers. Ceux-ci formaient, dans de certaines localités, des corporations distinctes ; dans d'autres, ils étaient réunis aux représentants de différents corps de métiers. Ainsi, à Bruxelles les facteurs d'orgues faisaient partie d'une corporation composée des menuisiers, tonneliers, fabricants d'arcs, d'arquebuses et de pelles : c'était une de ces bizarreries, si fréquentes jadis, dans l'assimilation des professions les plus dissemblables.

Il est un autre instrument, qui, bien que tenant dans la musique un rang beaucoup moins considérable que l'orgue, mérite quelque attention de notre part, comme étant originaire de la Flandre et comme s'étant conservé depuis plusieurs siècles dans nos vieilles cités, auxquelles il contribue à donner une physionomie spéciale : nous voulons parler du carillon.

Thomas Hood, poëte anglais trop peu connu sur le continent, a dit en parlant d'une sonnerie d'église : « Le son des cloches est l'éclat de rire de la musique. » Peut-être cette proposition, qui a d'ailleurs un sens vrai, est-elle formulée d'une manière trop absolue. Le son des cloches peut affecter bien des caractères, et faire naître des impressions bien diverses. S'il est l'éclat de rire de la musique, quand le carillon lance dans les airs ses notes perlées ; il en est la plainte amère, lorsque des timbres graves et lugubres annoncent à la cité de nouvelles funérailles.

L'origine des carillons n'est pas exactement connue; on croit généralement qu'elle date du milieu du XIVe

siècle. Cependant M. Delepierre cite un compte de la ville de Bruges pour l'an 1500 dans lequel il est fait mention d'une somme de 5 livres parisis payée à P. De Ram pour sonner le carillon de la halle aux draps. Le carillon de Bruges est, suivant M. Delepierre, le plus beau de l'Europe. Il se compose de quarante-sept cloches formant quatre octaves. La ville de Gand n'eut son carillon qu'environ cinquante ans plus tard, c'est-à-dire vers l'époque où elle posséda sa première horloge. En 1542, Jacques Waeghemens refondit à Malines les cloches de ce carillon. Bientôt toutes les villes et même toutes les églises eurent l'ambition d'avoir de ces instruments aériens qui ne retentirent d'abord qu'aux jours de fête et de solennités, puis qui finirent par se faire entendre à chaque heure du jour et de la nuit, lorsqu'on eut trouvé le moyen de substituer à l'action de l'exécutant, celle d'un mécanisme.

Suivant l'abbé Heylen, qui s'appuyait de l'autorité de Grammaye, Alost aurait eu en 1581 son premier carillon. Anvers avait possédé le sien dès 1540. On sait que le nombre de *sept* était providentiel pour l'ancien Bruxelles. Erycius Puteanus assure qu'on trouvait jadis dans cette ville sept carillons placés à Saint-Nicolas, Sainte-Gudule, la Chapelle, le Sablon, Sainte-Marie-Madeleine, Saint-Jean et Notre-Dame de *Finis-terræ*.

Le docteur Burney signale, dans la relation de son voyage artistique, le développement qu'avait pris en Belgique le goût des sonneries réglées musicalement. « Ce fut à Courtrai, dit-il, que je m'aperçus pour la première fois de la fureur qu'on a dans ce pays pour

les carillons ou jeux de cloches, qui sont un des penchants dominants du peuple de la Flandre. J'étais à peine arrivé d'une heure, que j'entendis les carillons jouer un grand nombre d'airs charmants en différents tons. Ils excitèrent si bien ma curiosité pour cette espèce de musique, qu'en arrivant à Gand, je m'informai d'une manière particulière de tout ce qui concerne la construction de ces instruments. Je montai au beffroi de la ville, où je fus à portée d'examiner le mécanisme du jeu des cloches et par quel travail elles sont mises en mouvement. Je pus voir aussi comment le carillonneur s'y prend pour exécuter sur une espèce de clavier qui communique avec les timbres, de la même manière que, dans le clavecin et l'orgue, on le fait avec des cordes et des tuyaux. Je fus étonné de la grande quantité de cloches dont se compose le carillon du beffroi de Gand. C'est une suite complète de tons et de demi-tons. Le carillonneur était attentif à sa besogne, et c'était, en effet, un travail difficile. Il était sans habit et tout en sueur. Il y a dans l'instrument des pédales qui communiquent avec les grosses cloches et sur lesquelles le carillonneur exécutait avec les pieds la basse de plusieurs airs difficiles, frappant avec les deux mains sur une espèce de clavier élevé. Les touches sont des baguettes assez larges pour pouvoir être frappées séparément avec autant de force que de vivacité. Le joueur a le petit doigt de chaque main enveloppé d'un cuir épais; autrement il lui serait impossible de supporter la violence du coup qu'il est obligé de donner à chaque touche pour faire entendre distinctement le son à travers une grande ville. On exécute ainsi quatre fois

par semaine, les dimanches, lundis, mercredis et vendredis, depuis onze heures jusqu'à midi. L'entretien du carillon est une occupation constante pour un horloger qui a un logement sous le beffroi et qui paye le carillonneur. » Aux détails techniques qu'on vient de lire, le docteur Burney ajoute la réflexion suivante : « Un des plus grands avantages de cette espèce de musique, est d'amuser les habitants de toute une ville, et de leur ôter l'envie d'aller s'établir ailleurs. »

Aujourd'hui qu'on ne tient plus à rien, que le sentiment de la patrie et celui de la famille se sont considérablement affaiblis, sous prétexte d'un amour plus large de l'humanité, on ne comprend plus guère l'attachement au lieu natal, tel qu'on l'éprouvait jadis. Cet attachement allait, pour les Flamands, jusqu'à leur rendre insupportable le séjour d'un pays étranger, dès qu'une circonstance venait leur rappeler la patrie absente. On a vu des soldats écossais, après avoir bravé courageusement les dangers du champ de bataille sur le continent, verser des larmes et sentir toute leur force morale les abandonner, en entendant leurs vieilles mélodies nationales jouées sur la cornemuse. Personne n'ignore qu'il suffit souvent de quelques mesures de l'air populaire du *ranz des vaches,* pour donner aux Suisses, momentanément expatriés, ce qu'on appelle le mal du pays. La musique du carillon avait jadis la même influence sur l'imagination de l'habitant des Flandres ; un fait le prouvera. Deux artistes d'Anvers étaient partis pour l'Italie à l'époque où cette heureuse contrée était visitée par un grand nombre de nos peintres, de nos statuaires et de nos

musiciens. Nos jeunes gens étaient partis à pied, le sac sur le dos, le bâton à la main, comme faisaient ceux dont la bourse était médiocrement garnie, à une époque où il n'existait pas de moyens de transport économiques. Ils parcoururent ainsi une partie de l'Allemagne, s'arrêtant dans toutes les villes où se trouvait quelque objet d'art qui les intéressât. L'émotion bien naturelle qu'ils avaient ressentie en quittant leurs parents, leurs amis, s'était dissipée peu à peu. Ils portaient leurs regards en avant, et jouissaient par anticipation du spectacle des monuments de cette Italie dont on leur avait dit tant de merveilles. Ils arrivèrent un soir dans une petite ville au pied des Alpes ; au moment où ils y entraient, les sons d'un carillon vinrent frapper leurs oreilles. C'était la première fois qu'ils entendaient cette musique aérienne aux sons de laquelle ils avaient été bercés. Le cœur leur battait ; à peine furent-ils dans une chambre modeste de l'auberge où ils s'étaient fait conduire, qu'ils se jetèrent en pleurant dans les bras l'un de l'autre. Le mal du pays les avait saisis subitement ; le carillon avait réveillé en eux mille souvenirs de leur ville natale. Ils n'eurent pas le courage d'aller plus loin ; dès le lendemain, ils reprirent le chemin d'Anvers, où ils contèrent naïvement leur aventure, pour expliquer un retour inattendu. Cette anecdote est rapportée dans des mémoires du temps.

Anvers était le siége principal de l'industrie musicale en Belgique. Nous avons déjà dit que c'est dans cette ville qu'étaient établis les imprimeurs dont les presses multipliaient les œuvres de nos compositeurs. Il s'y trouvait aussi des facteurs d'orgues renommés,

et des luthiers, ou faiseurs de luths, qui passaient pour les plus habiles du pays. Enfin, c'est à Anvers qu'on fit les premiers clavecins. Des facteurs du nom de Ruckers eurent, pendant près d'un siècle, le monopole de la fabrication de ces instruments. Hans Ruckers vivait à Anvers à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Ses clavecins, remarquables par la qualité du son et par la perfection du mécanisme, eurent un succès universel. On comprend avec quelle faveur durent être accueillis des instruments qui remplaçaient avec tant d'avantage, surtout pour l'accompagnement du chant, ceux qui étaient alors en usage. Le goût de l'harmonie faisait des progrès; on se contentait moins généralement des sons d'un luth ou d'un téorbe. Pour soutenir les voix dans des pièces à plusieurs parties, il fallait un instrument à clavier. On avait des orgues de chambre, à la vérité; mais d'une part leur prix élevé empêchait qu'ils ne fussent très-répandus, et de l'autre la musique profane ayant pris des allures plus vives, on préféra les vibrations brèves des cordes du clavecin, aux sons soutenus de l'orgue. Ruckers construisait des clavecins à deux claviers. Le premier clavier était accordé à l'octave supérieure du second; on pouvait les jouer séparément ou les réunir, à volonté. Nous avons vu un de ces instruments qui portait l'inscription : *Hans Ruckers me fecit.*

André Ruckers, fils aîné de Hans, succéda au talent et à la réputation de son père. Il perfectionna la construction du clavecin; ses instruments surpassaient ceux qui se faisaient partout ailleurs, tant pour la beauté du son, que pour l'élégance de la forme.

André Ruckers avait appelé à son aide les peintres d'Anvers. Les uns lui fournissaient des dessins d'élégantes sculptures que d'habiles ouvriers exécutaient dans ses ateliers; les autres exerçaient leur pinceau sur la caisse sonore, et faisaient des instruments du facteur flamand, des objets d'art précieux à un double titre. Des artistes renommés ne dédaignaient pas cette besogne modeste. On payait jusqu'à trois mille francs, somme énorme pour le temps, des clavecins de Ruckers décorés de peintures représentant des fleurs ou des animaux. La richesse de ces ornements, qui les fit tant rechercher d'abord, fut cause, par la suite, de leur perte. On en brisa beaucoup, pour convertir en tableaux des panneaux dont les peintures étaient attribuées à des maîtres célèbres. Il serait très-difficile de se procurer aujourd'hui un clavecin de Ruckers; peut-être n'en existe-t-il plus un seul dans toute la ville d'Anvers.

Pierre Maillart, chanoine et chantre de l'église cathédrale de Tournay, est un des littérateurs musiciens les plus estimés du commencement du XVIIe siècle. Il était allé, dans sa jeunesse, en Espagne avec George de la Hèle, maître de musique de la cathédrale de Tournay, qui avait dirigé pendant quelque temps la chapelle de Philippe II, et tout porte à croire qu'il avait lui-même fait partie de la chapelle royale de Madrid. Fixé à Tournay, lors de son retour en Belgique, il s'occupa de travaux théoriques, plutôt que de composition musicale. Son principal ouvrage est intitulé : *Les Tons, ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction en iceux*. Ce livre, qui fut très-recherché et qui est de-

venu fort rare, atteste un grand esprit de recherche et renferme des choses devant lesquelles s'extasièrent les érudits d'il y a deux siècles. Pierre Maillart établit entre la musique des anciens et celle des modernes, des comparaisons ayant pour but de prouver que les huit tons du plain-chant ne dérivent pas des douze modes de la musique des Grecs, ainsi qu'on le croyait généralement. Voici un quatrain fait par H. Wingh, chanoine de Tournay, en l'honneur de son collègue, et qui est imprimé en tête du livre de Maillart :

Rendre à chascun le sien, c'est acte de justice;
Maillart doncques se peul dire un des nourrissons
De Thémis, quand il rend par un fort bon office,
Leurs modes aux anciens, à l'église ses tons.

Maillart a fait précéder son ouvrage d'une épître dédicatoire « A vénérables et discrets seigneurs messieurs les doyens et chapitre de l'église cathédrale de Tournay. » Il commence, suivant l'usage du temps, par rappeler les prodiges attribués à la musique, et se fonde sur les traditions de l'histoire sainte pour les attester.

Le goût de la composition ne se perdait pas en Belgique, quoique les grands maîtres y fussent malheureusement plus rares, au commencement du XVIIe siècle, qu'aux époques précédentes. Dromal, chantre de l'église Sainte-Croix, à Liége, confiait aux presses d'un typographe anversois un recueil de petites pièces intitulé *Convivium musicale;* George Messans, d'Anvers, publiait, dans sa ville natale, des motets et des psaumes; Léonard Nervius, capucin,

mettait à profit les loisirs de la vie claustrale pour composer des messes, des litanies et des *harmonies sacrées;* un autre capucin, le P. François Tiburce, du couvent de Bruxelles, livrait aux presses de T. P. Phalèse des *Litanies séraphiques* de sa façon.

Jean Van der Elst, moine augustin du couvent de Gand, est né dans le Brabant, au commencement du XVIIe siècle. Avant d'entrer dans les ordres, il fit un voyage à Paris et se livra à l'étude de la musique, mais non comme artiste de profession, car sa famille était noble et riche. Il prit des leçons d'orgue et de composition d'un organiste de la chapelle du roi nommé Titelouze. A son retour en Belgique, il se fit moine, et poursuivit assidûment ses études de prédilection. Occupé surtout des questions qui se rattachaient à la théorie de l'art, il conçut le plan d'un nouveau système de notation. Ce qui distinguait surtout sa méthode de celle en usage, c'était la suppression des queues et des liaisons des notes, et le retour des ligatures dont on se servait au XIVe siècle. L'idée n'était pas tout à fait nouvelle, puisqu'il s'agissait de revenir à ce qui s'était fait trois siècles auparavant; mais n'en est-il pas ainsi de mainte innovation? Van der Elst alla plus loin dans ses réformes. Il inventa un système de solmisation d'après lequel les notes diésées étaient appelées *it, ri, fi, sil, li,* tandis que les notes bémolisées prenaient les noms de *ra, ma, sal, la, sa,* pour correspondre à la gamme des notes dites naturelles, *ut, re, mi,* etc. Cette théorie n'eut pas plus de succès que celles qui avaient été proposées auparavant, et qui ont été proposées depuis lors, pour changer la notation et la solmisation de la musique.

Van der Elst développa ses idées dans deux ouvrages qui ont été publiés à Gand chez Maximilien Groet; un de ces ouvrages est écrit moitié en français, moitié en latin; l'autre est en flamand.

La musique était fort en honneur dans les couvents de la Belgique. En général, les moines conservaient manuscrits leurs ouvrages qui ont été perdus, pour la plupart, lors de la dispersion des bibliothèques d'abbayes, et sur lesquels, d'ailleurs, ils n'avaient pas inscrit leur nom, appliquant dans toutes ses conséquences le principe de l'humilité. D'autres, plus artistes au fond ou plus accessibles aux faiblesses humaines, appelaient sur leurs œuvres l'attention publique. Jean Loisel, chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés au monastère de V. Norbert, à Ninove, alla chercher un imprimeur à Anvers, pour faire connaître ses compositions religieuses. Le titre de l'une de celles-ci n'attestait pas une grande modestie, et l'on peut s'étonner qu'un chanoine ait eu recours au charlatanisme de ces annonces pompeuses : « *Musica hactenus inaudita, sive missæ IV quinque et sex vocum!* » A la rigueur *musica hactenus inaudita* aurait pu vouloir dire que la musique était nouvelle; mais cela n'avait pas besoin d'être exprimé, attendu que tout ce qui se publie est censé original et n'avoir pas vu le jour. Le bon père, dans un mouvement de naïf amour-propre, avait probablement eu l'intention de prévenir les amateurs qu'on n'avait jamais rien entendu de semblable à sa musique, c'est-à-dire rien d'aussi beau.

N'oublions pas de citer, parmi les musiciens de cette époque dont les œuvres ont vu le jour, Florent à

Kempis, organiste de Sainte-Gudule, à Bruxelles, auteur d'un grand nombre de parties instrumentales, de symphonies avec introduction de pièces de chant, de messes, de motets, etc. ; puis Mathieu Pottier, musicien de la cathédrale d'Anvers, à qui l'on doit des *Flores selectissimarum missarum.*

Quelques compositeurs allaient encore, par un reste de préjugé, chercher fortune dans cette Italie à qui la Belgique avait pendant si longtemps fourni des musiciens, et qui n'était plus tributaire que d'elle-même. En 1622, Guillaume Dillen, compositeur belge, était maître de chapelle de la cathédrale de Parme. Plusieurs de ses compositions ont été imprimées à Venise. Vers la même époque, Robert de Flandre dirigeait la chapelle de la cathédrale de Rieti. On lui offrit les mêmes fonctions devenues vacantes à l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Rome. C'était un hommage rendu à son mérite et à sa réputation ; mais il n'accepta point, parce qu'il avait résolu dès lors de rentrer dans son pays. Les bibliographes ne citent aucun de ses ouvrages, comme ayant été publié.

CHAPITRE XVI.

Henri Dumont, de Liége, maître de musique de la chapelle de Louis XIV. — Composition de la chapelle, de la musique de la chambre et de la musique des écuries du roi de France. — Dumont cumule diverses fonctions. — Il se retire par des scrupules théologiques. — Ch. Hacquart, de Huy, compositeur à la mode en Hollande. — La corporation des musiciens à Bruxelles. — Leur règlement. — Les concerts de l'hôtel de ville. — La musique et la politique. — Fête de la confrérie des musiciens et des maîtres de danse.

Henri Dumont est né à Liége, en 1610. Il apprit la musique avec une facilité singulière, et fut bientôt en état d'en remontrer à son maître, qui était l'organiste le plus habile de la province. Lorsqu'il eut épuisé les moyens d'éducation que pouvait lui offrir sa ville natale, il obtint de ses parents d'être envoyé à Paris pour y continuer ses études. Paris commen-

çait à prendre rang parmi les capitales où la musique était cultivée avec le plus de succès ; c'était d'ailleurs une ville de ressources, où les artistes trouvaient un emploi lucratif de leurs talents. Dumont était depuis peu de temps à Paris, quand la place d'organiste de Saint-Paul lui fut donnée. Ce fut son premier pas vers la fortune. Une personne de la cour eut occasion de l'entendre, parla de lui à un des officiers de la maison du roi, lequel, à son tour, en parla à Louis XIV. Le grand roi daigna permettre que Dumont jouât en sa présence, et fut si satisfait de lui, qu'il le nomma l'un des maîtres de sa musique.

Voici donc l'artiste liégeois à la cour, et à quelle cour! celle du roi de France, et de quel roi! de Louis XIV. Combien de musiciens français envièrent cette élévation rapide! Tout ce que vit Dumont à Versailles était nouveau pour lui. Il ne sera pas inutile de dire quelle était l'organisation de la chapelle royale et de la musique de la chambre dont la direction lui était dévolue par moitié.

Le compositeur chargé d'écrire des messes ou d'autres morceaux religieux pour le service de la cour de France, et d'en diriger l'exécution, n'avait pas le titre de maître de chapelle. Il s'appelait maître de musique. Le maître de chapelle était un haut dignitaire de l'Église, recevant douze cents livres de gages et trois mille livres pour sa bouche à la cour. Sa juridiction s'étendait sur les ecclésiastiques et sur les musiciens de la chapelle. Sous ses ordres, étaient deux maîtres de musique, servant par semestre et battant la mesure. Leurs appointements étaient de neuf cents livres. Dumont eut de plus trois cents livres de gages

comme compositeur de la chapelle. Certains détails d'étiquette surprirent fort notre artiste, la première fois qu'il dut s'y soumettre. Ainsi le maître de musique était obligé de se rendre en cérémonie, précédé d'un huissier, près du maître de chapelle, pour lui demander la permission de faire accorder les musiciens quand ils devaient jouer en présence du roi. On s'y prenait, pour cela, longtemps d'avance; mais il arriva plus d'une fois que Louis XIV devança de beaucoup l'heure annoncée. Il fallut alors que le monarque se contentât d'une musique fausse, car tel était le respect pour l'étiquette, que les exécutants n'eussent pas osé s'accorder sans y avoir été autorisés.

La musique de la chapelle, à laquelle Dumont commandait six mois de l'année, se composait de six petits pages, neuf dessus de voix, treize hautes-contres, dix-huit hautes-tailles, vingt et une basses-tailles, neuf basses chantantes et trois basses jouant du serpent.

Dans l'orchestre qui accompagnait ce chœur, on comptait quatre *dessus de violon*, trois *parties d'accompagnement* exécutées par des violes, deux *flûtes d'Allemagne*, deux *basses de viole*, une *grosse basse*, deux *bassons*, une *basse de cromorne*.

Il y avait en outre, pour le service de la chapelle, deux fourriers, un imprimeur, un *noteur* de musique et deux maîtres pour montrer à jouer du luth aux pages. Les chanteurs de la chapelle avaient neuf cents livres de gages; les musiciens de l'orchestre recevaient six cents livres; aux grandes fêtes de l'année, ceux qui étaient portés sur l'état des menus plaisirs recevaient du pain, du vin et de la viande, ce

qui les rendait commensaux du roi. A quoi leur servait ce titre? se demandera le lecteur, et quel profit en pouvaient-ils tirer? Le profit, le voici : tout commensal du roi était à l'abri de poursuites pour dettes. On comprend que ce n'était point là, pour des artistes, un vain privilége.

La musique de la chambre du roi était distincte de celle de la chapelle; elle avait d'autres fonctions, d'autres droits et d'autres priviléges. Elle était dirigée par deux surintendants, servant par semestre, et recevant deux mille deux cent trente-neuf livres dix sous de traitement. Le surintendant avait l'inspection des voix et des instruments; il devait veiller à ce qu'on fît bonne musique au roi et diriger, chez lui, les répétitions de tout ce qui était chanté par la musique de la chambre.

Dumont fit promptement son apprentissage de la nouvelle position où l'avait élevé une faveur inespérée de la fortune. Comme musicien, il n'avait rien à apprendre; mais pour tenir avec honneur une position quelconque à la cour, il ne fallait pas seulement posséder les connaissances qu'exigeait l'emploi dont on était investi, il était indispensable de connaître à fond l'étiquette, car on eût plutôt pardonné à l'artiste de faire de mauvaise besogne, que de manquer à une seule des prescriptions de ce code de la cour. Les musiciens de la chambre avaient leurs priviléges qu'ils étaient fort jaloux de conserver. Ainsi, par exemple, quand ils allaient, par ordre du roi, jouer en présence des princes du sang (les enfants de France exceptés) et devant les princes étrangers, fussent-ils souverains, si ces hauts personnages se

couvraient, les musiciens se couvraient aussi. Devant le roi seul, ils étaient tenus de mettre chapeau bas en toute circonstance. Ce privilége n'avait pas pour but de rehausser la dignité des musiciens; il constituait encore une flatterie à l'adresse du puissant monarque. Quoi qu'il en soit, les symphonistes de Louis XIV se faisaient illusion sur ce point, et l'un de leurs premiers soins fut de prévenir Dumont de cette précieuse règle de l'étiquette, afin qu'il en profitât et en fît profiter ses subordonnés au besoin. Le prince de Morgues, devant qui ils furent appelés à déployer leurs talents, ne leur donna pas l'occasion d'obtenir ce petit succès d'amour-propre. Les musiciens attendirent vainement que cet illustre personnage se couvrît pour pouvoir en faire autant à leur tour: pendant tout le temps que dura leur concert, il garda son chapeau à la main, comme par distraction, et force leur fut de rester tête découverte.

A peine Dumont était-il en charge, que plusieurs individus de diverses professions vinrent lui demander s'il voulait leur céder le droit qu'il avait, en qualité de musicien de la chambre, d'ouvrir boutique, sans être tenu de payer ni patente, ni droit de corporation. Notre artiste traita de ce privilége, pour cent écus par an, avec un jeune parfumeur liégeois, qui était venu chercher fortune à Paris.

Dumont n'était pas exempt d'ambition. La charge de chef du corps de musique de l'écurie étant devenue vacante, il voulut la réunir aux fonctions qu'il remplissait déjà; mais le titulaire en ayant demandé un prix qui dépassait le montant de ses économies, il fut obligé de la laisser passer dans les mains d'un

joueur de téorbe qui avait amassé un petit capital, en donnant des leçons aux dames de la cour. On demandera peut-être ce que c'était que cette musique de l'écurie. Elle n'était pas destinée à récréer les chevaux, bien qu'elle fût tout à fait digne de les avoir pour auditeurs. On l'avait organisée pour servir à l'embellissement des fêtes, tournois et carrousels qui se donnaient à la place Royale depuis le règne de Henri IV, et qui étaient encore fort brillantes lors de l'avénement de Louis XIV au trône.

La reine aimait la musique de Dumont; elle lui donna le titre d'intendant de sa musique, et l'artiste liégeois eut un sort envié de chacun. Pendant trente ans, il conserva cette position qu'on n'essaya pas même de lui disputer, car les droits acquis étaient comptés alors pour quelque chose.

Dumont osa ce que n'osèrent pas les plus grands du royaume ; il résista en face à Louis XIV et refusa de se rendre à un désir du monarque. La musique qu'on exécutait à la chapelle royale était, suivant l'ancien système, exclusivement vocale, avec une seule partie d'instrument destinée à soutenir le ton. Louis XIV entendit parler des compositions des maîtres italiens, dans lesquelles les instruments venaient en aide aux voix pour former un ensemble imposant. Ce n'était pas trop de la musique la plus belle du monde pour le plus grand roi de la terre. Louis XIV fit venir Dumont et lui demanda s'il ne pourrait pas organiser pour la chapelle de Versailles quelque chose de semblable à ce qui se faisait en Italie et en Allemagne. Dumont répondit qu'il le pourrait certainement, et que d'abord il n'é-

tait rien qu'on ne pût pour obéir au roi, mais que des scrupules religieux l'empêchaient cette fois de donner un libre cours à son zèle. Le concile de Trente, dit-il, interdisait formellement la participation des instruments à l'exécution des offices en musique. Louis XIV fut curieux d'entendre exposer les motifs théologiques de cette interdiction. Il en parla à l'archevêque de Paris, et le pria de lui dire ce qu'il en pensait. M. de Harlay, après avoir relu ses auteurs, apprit au roi que le concile de Trente n'avait pas proscrit la symphonie elle-même, mais ses abus. La première fois qu'il y songea, Louis XIV reparla de cette affaire à Dumont, et lui dit quelle avait été la réponse de l'archevêque; mais notre artiste professait des opinions religieuses d'une orthodoxie intraitable. Il se montra plus religieux que Monseigneur de Paris, et demanda sa retraite, lorsqu'il se vit contraint, pour ne pas désobéir au roi, d'introduire des joueurs d'instruments dans la chapelle de Versailles. Les ennemis de Dumont n'eurent-ils pas l'impertinence de dire que le concile de Trente avait été invoqué par ce compositeur pour dissimuler son inhabileté à se servir d'un orchestre! Peut-être était-ce pure calomnie; peut-être aussi Dumont, n'ayant jamais composé que pour les voix avec la basse continue, éprouvait-il de la difficulté à changer de style, à une époque avancée de sa carrière. Quoi qu'il en soit, il prit sa retraite en 1674. Dumont a composé cinq messes en plain-chant, qui sont connues sous le nom de *messes royales*, et qu'on chante encore aux fêtes solennelles, dans plusieurs églises de la France. On a aussi de lui des motets, des cantiques, des

chansons et des préludes pour l'orgue. Lorsqu'il mourut, en 1684, il fut inhumé dans l'église Saint-Paul, dont il avait été organiste pendant quarante-cinq ans.

Il vient d'être parlé d'un musicien liégeois; c'est le lieu convenable pour citer un artiste de Huy. Un espace de quelques lieues et de quelques années, séparait Charles Hackart de Dumont. Hackart est né sur les bords riants de la Meuse, vers le milieu du XVIIe siècle. Exécutant en même temps que compositeur, il fut renommé surtout pour son habileté à jouer de la basse de viole. Les dilettanti de l'époque raffolaient de son talent comme ils raffolent de celui de Servais et de Batta. Charles Hackart quitta Huy qui n'offrait à son mérite qu'un trop petit théâtre. Il partit pour la Hollande et s'y fixa. L'exécution instrumentale était alors plus en honneur chez nos voisins des Provinces-Unies, que chez nous. Fixé à Amsterdam, Hackart y devint le musicien à la mode. Il ne nous paraît pas douteux qu'il ne faille le reconnaître dans un des joueurs d'instrument que les peintres du temps faisaient figurer dans leurs tableaux. On a de Hackart des recueils de préludes, d'allemandes, de courantes, etc., publiés à Amsterdam.

S'il faut en croire les biographes, voire les plus érudits, un autre Charles Hacquart, différent seulement du précédent par l'orthographe du nom, serait né à Bruges en 1640. Il se serait aussi rendu en Hollande, et serait entré au service du prince d'Orange. Nous croyons qu'il doit y avoir eu confusion, et que les deux musiciens dont le nom a été orthographié diversement, sont une seule personne. Il

serait bien surprenant qu'il fût né dans le même temps en Belgique deux individus voués à la même profession, portant le même prénom et presque le même nom, et que tous deux, quittant leur pays, se fussent établis en Hollande. Il reste à savoir si le musicien en question est né à Bruges ou à Huy. Instinctivement, et sans avoir aucune preuve à l'appui, nous ne dirons pas de notre opinion, mais de notre sentiment, nous penchons pour cette dernière ville. D'abord, le nom de Hacquart est plus wallon que flamand; ensuite, Bruges ayant donné naissance à plus d'un artiste célèbre, il serait injuste de déshériter, à son profit, la petite cité de Huy, beaucoup moins favorisée sous ce rapport, de l'avantage d'avoir produit un habile joueur d'instrument.

Comme les artisans de tous les états, les musiciens de bas étage étaient jadis affiliés à des corporations. Aux termes des règlements de 1662 et 1682, tout musicien et maitre de danse, toute personne, enfin, allant jouer aux banquets ou dirigeant des bals, festins et *jardinets,* devait se faire admettre dans la confrérie de Saint-Job, à Bruxelles. Cette confrérie était administrée par un *hoofdman,* des doyens et des anciens. Chaque récipiendaire devait donner un repas à ses confrères, tant il est vrai que de tout temps les musiciens semblent avoir voulu justifier leur réputation de grands mangeurs et de buveurs intrépides. Il est dit dans une ordonnance de 1690 que les comédiens peuvent employer des musiciens à leur choix. Il s'agit, sans doute, des comédiens ambulants qui venaient donner des spectacles à l'occasion des kermesses, fêtes et cérémonies, car

Bruxelles n'avait pas alors de théâtre permanent. Les musiciens requis pour ce service ne formaient pas, comme dans nos spectacles, un orchestre d'accompagnement. Ils servaient à remplir des intermèdes, à donner le ton aux acteurs pour débiter des couplets, suivant parfois les voix à l'unisson, et à régler les pas des danseurs, car le ballet, — quel ballet! — se mêlait volontiers à tous les genres.

Voyez le goût musical de l'époque! D'après un ancien usage consacré par une ordonnance rendue au mois d'avril 1682, la commune de Bruxelles avait à ses gages sept musiciens qui étaient tenus de se réunir tous les vendredis à l'hôtel de ville, afin d'y donner un concert aux magistrats. Ces concerts ne seraient probablement pas de nature à charmer les oreilles des dilettanti de nos jours; mais ils étaient en rapport avec les exigences d'amateurs moins difficiles. Peu importe le degré d'habileté des exécutants : il n'en reste pas moins ce fait curieux, que la musique était introduite au sein du gouvernement. Les magistrats de Bruxelles mettaient en pratique une des théories de Platon. On trouverait fort étrange que nos conseillers communaux eussent des musiciens attachés à leur service, et se fissent donner régulièrement des concerts à l'hôtel de ville ; on en plaisanterait, on en médirait. Cet usage avait du bon cependant. L'harmonie des instruments pouvait exercer une heureuse influence sur le maintien du bon accord parmi des personnes appelées souvent à discuter sur des affaires graves, et à défendre chaleureusement des opinions opposées. On a beaucoup parlé de l'action morale de la musique et du pouvoir

qu'elle a d'adoucir les mœurs; mais on s'est tenu aux discours; jamais on n'a essayé d'en venir aux faits. Dans toutes les assemblées politiques, il devrait y avoir un orchestre ayant pour fonction de remplir, par des morceaux de musique, les intervalles des délibérations. Les résultats d'une telle innovation seraient incalculables. Pourquoi notre musique, bien plus parfaite que celle des anciens, ne produirait-elle pas des miracles semblables à ceux que nous ont rapportés des auteurs sérieux et dignes de foi? On sait que, lorsque les Lacédémoniens allaient au combat, un joueur de flûte faisait entendre des chants doux et suaves, de peur qu'une ardeur téméraire ne les entraînât trop loin, car ils avaient besoin d'être retenus plutôt qu'excités. Peu s'en fallut, un jour, qu'ils ne fussent vaincus par les Messéniens, pour avoir trop complaisamment écouté les mélodies qui avaient pour objet de tempérer leur impétuosité. Tyrtée, qui remplissait, dans cette journée, les fonctions de joueur de flûte, s'aperçut à temps qu'ils pliaient; il quitta le mode lydien, et, passant subitement au mode phrygien, les enflamma d'une ardeur qui leur fit remporter la victoire. Une autre fois, le musicien Terpandre apaisa dans Lacédémone une sédition avec sa lyre. Faut-il encore citer l'exemple du peintre Théon, qui, voulant exposer un de ses tableaux où il avait représenté un soldat prêt à fondre sur l'ennemi, prit la précaution de faire sonner la charge par un joueur de flûte, et ne découvrit sa peinture que lorsqu'il vit les spectateurs suffisamment animés? Nous nous arrêtons, non que les citations analogues nous fassent défaut. On dira que le temps de ces

sortes de miracles est passé, et que la musique serait loin d'avoir aujourd'hui une pareille influence sur les esprits. Mais en a-t-on essayé? Les jugements qu'on porte sur de simples présomptions ne sont-ils pas téméraires? Quel pouvoir que celui du maestro, qui, au moyen des tons de la musique moderne correspondant aux modes lydien et phrygien, dirigerait à son gré les impressions d'une grande assemblée politique, l'exciterait dans de certains instants, plus souvent la modérerait, l'amènerait à son insu à ne prendre que de bonnes et saines résolutions! Cet homme, fût-il un simple joueur de flûte, serait le roi ou le dictateur de son pays. Nous vivons dans un siècle d'expériences; peut-être finira-t-on par faire l'essai de la musique comme moyen de gouvernement. Nous ne répondrions pas que les magistrats de Bruxelles aient porté leurs vues aussi loin quand ils prirent à leurs gages le corps de sept musiciens dont il vient d'être parlé; mais ils ont, dans tous les cas, fait preuve de goût en donnant, en quelque sorte, à l'art une existence officielle.

Le hasard nous a fait rencontrer, dans des documents très-intéressants pour l'histoire des mœurs de nos provinces, rassemblés avec un zèle persévérant par un amateur de curiosités archéologiques, des détails sur une fête donnée en 1691 par la corporation des musiciens et des maîtres de danse, pour la réception d'un nouveau confrère. La relation, transmise par un témoin oculaire, est empreinte de la naïveté qui caractérisait les mœurs du temps. Nous ne la reproduirons pas en entier, parce qu'elle contient beaucoup de faits étrangers à l'objet dont nous nous

Le banquet des maîtres de musique et des maîtres à danser de Bruxelles, en 1690.

occupons ; nous nous bornerons à en rapporter les principales circonstances.

Le banquet eut lieu dans la grande salle d'une des maisons dont la piquante architecture fait encore l'ornement de la grande place de Bruxelles. A midi sonnant, les convives se trouvèrent réunis. Pas un ne manquait à l'appel. Il n'était pas de bon air alors de se faire attendre. Des peintures de Van Helmont, et des tapisseries sur lesquelles étaient représentées des scènes de l'Écriture sainte, ornaient la salle du festin ; au milieu se trouvaient deux longues tables chargées d'accessoires faits pour réjouir d'avance l'estomac des assistants. On n'y voyait ni porcelaines aux riches couleurs, ni argenterie finement ciselée ; mais de larges pots et des bouteilles ventrues y formaient une double file serrée. A l'extrémité, s'élevait, sur des tréteaux, à peu de distance du sol, une espèce de théâtre, qu'un grand rideau en tapisserie fermait aux regards curieux. A un signal donné par le récipiendaire, les convives prirent place au festin qui les attendait. Pendant quelque temps régna ce silence solennel qui marque le commencement de tout repas. Quand les appétits furent un peu calmés, les conversations s'établirent et devinrent de plus en plus bruyantes. On n'attendit pas le dessert pour chanter. Les chansons de table étaient fort à la mode ; où eussent-elles été mieux de mise que dans un repas de musiciens ? Chaque convive eut son tour ; nul ne se fit prier ; c'était, au contraire, à qui passerait avant les autres. Les amours-propres étaient en jeu. L'un avait à cœur de faire entendre un air nouveau de France ; un autre tenait en réserve une canzone ita-

lienne; un troisième avait exhumé une vieille chanson flamande, nouvelle à force d'être oubliée. Chacun avait, cela va sans dire, la prétention d'être vainqueur dans cette espèce de concours. Un orchestre composé de deux violes, d'un téorbe et d'une flûte à bec, remplissait les intermèdes. Vers le milieu du repas, le nouveau confrère fut invité à subir l'épreuve d'usage. Cette épreuve consistait à chanter, à livre ouvert, un air écrit pour la circonstance par un des anciens de la confrérie, et à exécuter un morceau sur l'instrument de son choix. Un vieux maître de musique de Saint-Nicolas déroula gravement une feuille de papier sur laquelle il s'était appliqué à copier un psaume de sa façon et de son meilleur style, et vint la placer sous les yeux du jeune artiste. Légèrement ému par la crainte et par l'effet de nombreuses libations, le récipiendaire hésita aux premières mesures; mais il se remit bientôt et dit, sans broncher, toute la fin du psaume. Cela terminé, il prit son téorbe et joua un morceau assez difficile pour le temps. Les vivat éclatèrent de toutes parts, et, d'une voix unanime, l'assemblée déclara que le nouveau confrère faisait honneur à la compagnie. Une large coupe d'argent, présent de l'un des gouverneurs, fut remplie jusqu'au bord; elle fit le tour de la table, et chacun des assistants y trempa ses lèvres en portant la santé du héros de la fête.

Le rôle des maîtres de danse avait été passif jusqu'alors. Ils devaient cependant contribuer aussi à l'éclat de la solennité. Le rideau qui servait de clôture au théâtre dont il vient d'être parlé s'ouvrit, et l'on vit représenter une action moitié danse, moitié

pantomime. Les musiciens qui venaient de récréer les convives pendant le repas formèrent l'orchestre. Un berger était aimé de deux bergères, l'heureux mortel! Avant de décider à laquelle il donnerait son cœur, il prit divers travestissements pour les éprouver. Un enchanteur de ses amis lui avait donné les moyens de se transformer complétement. Cet artifice lui fit découvrir que l'une des deux bergères n'était qu'une coquette, tandis que l'autre l'aimait réellement. Celle-ci fut choisie par lui pour sa femme. L'autre se consola en acceptant la main et la fortune d'un vieillard imbécile. Cette petite action fut rendue, s'il faut en croire le témoin auquel nous empruntons les détails qui précèdent, avec une admirable précision. Les musiciens applaudirent les danses des danseurs avec autant de chaleur que ceux-ci avaient applaudi la musique des musiciens. C'était un échange de bons procédés.

Hilaire Verloge, qui prit, on ne sait pourquoi, le nom d'Alarius, sous lequel il est connu, quitta Gand, sa ville natale, vers le commencement du XVIIIe siècle, pour aller s'établir à Paris. Il jouait passablement du violon. Une place étant devenue vacante dans la musique du roi, il la sollicita, l'obtint, et fit partie, pendant plusieurs années, de la célèbre bande qu'on admirait en Europe, sur la foi d'une renommée sans doute usurpée. Grâce à la protection d'un seigneur de la cour, il parvint à faire recevoir à l'Opéra un ballet de sa composition intitulé : *le Ballet de la Jeunesse;* mais ce fut tout ce qu'il obtint. Soit que sa musique ne fût pas bonne, soit que son protecteur n'eût qu'un crédit limité, il ne réussit pas à faire re-

présenter cet ouvrage. Il n'était ni le premier ni le dernier compositeur qui ait éprouvé ce genre de tribulations. Hilaire Verloge voulut mourir sur le sol natal. Il revint à Gand, où il passa les dernières années de sa vie.

CHAPITRE XVII.

Léonard Boutmy à la cour du roi de Portugal. — Salvator Bertezen. — La famille des Cupis. — Ferdinand Cupis, maître de musique et de danse à Bruxelles. — Marie Cupis de Camargo. — Elle est protégée par la princesse de Ligne. — Ses débuts à Paris. — L'Opéra en 1726. — Camargo danseuse et cantatrice. — François Cupis, dernier de sa famille.

Le roi de Portugal Joseph Ier aimait la musique; il avait une excellente troupe d'opéra pour le service du théâtre de la cour, et une chapelle bien organisée. Léonard Boutmy, claveciniste distingué, né à Bruxelles, espérant faire sa fortune en s'attachant à ce prince ami des artistes, partit pour Lisbonne. Il fut entendu de Joseph Ier et reçut le brevet d'organiste de la cour. Peu d'orchestres étaient supérieurs à celui par lequel Boutmy entendit accompagner l'opéra

italien; il s'y trouvait un certain nombre de musiciens étrangers, au nombre desquels plusieurs Belges. Une singularité qui frappa l'artiste bruxellois, la première fois qu'il assista à ce spectacle, fut que les rôles de femmes étaient remplis par des hommes. Suivant un ancien préjugé, religieusement observé, les femmes ne paraissaient pas sur la scène en Portugal. Dans l'opéra, les rôles des soprani étaient chantés par des castrats; dans les ballets, on voyait des princesses et des bergères barbues. Boutmy avait une position honorable auprès du roi Joseph; mais il n'était pas très-bien payé. Il donna sa démission, revint à Bruxelles, puis il alla se fixer à Clèves, où il mourut. Ses ouvrages publiés sont un *Traité sur la basse continue* et des *Pièces de clavecin*.

Parmi les artistes belges qui allaient chercher à l'étranger l'emploi de leurs talents, il en était qui étaient destinés à ne plus revoir leur pays, et qui se faisaient une seconde patrie de la terre d'adoption où ils avaient trouvé une généreuse hospitalité. Cependant nous n'en considérons pas moins comme Belges les fils de ces artistes voyageurs, nés dans leur exil volontaire. Un musicien flamand, du nom de Bertezen, s'était établi à Rome. Il eut un fils qui suivit la même carrière, et qui se fit, en Italie, une certaine réputation comme professeur de chant, à une époque où ce pays possédait de grands maîtres dans l'art difficile de former et de diriger les voix. Salvator Bertezen est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Principi della musica*. Ce livre, publié à Rome, fit citer son auteur comme un homme érudit. On en publia à Londres un abrégé que Bertezen passe pour avoir

fait lui-même, en réduisant son ouvrage aux principes les plus essentiels.

En parcourant les annales des arts, on rencontre des familles chez lesquelles le talent semble être un privilége de la naissance. Telle était celle des Cupis, dont Bruxelles a le droit de s'enorgueillir. Plusieurs membres de cette famille acquirent de la renommée comme musiciens ; un autre, une femme, eut, comme danseuse, une de ces célébrités qui marquent dans l'histoire d'un siècle. La musique et la danse sont si intimement liées, qu'on voudra bien nous permettre de parler de la sœur, en même que du frère et des neveux. Il manquerait quelque chose à cette esquisse, si nous n'avions pas consacré quelques pages à Marie Anne Cupis de Camargo.

Un officier du nom de Cupis servait dans les armées de l'empereur, vers la seconde moitié du XVIIe siècle. Issu d'une noble famille, originaire de Rome, il avait épousé une demoiselle de Camargo, descendante du navigateur espagnol Alphonse de Camargo, qui partit de Séville en 1539, avec plusieurs vaisseaux équipés aux frais de l'évêque de Placentia, pour aller au Pérou par le détroit de Magellan, et qui réussit dans cette entreprise, après avoir toutefois perdu le plus grand nombre de ses navires. Un fils né de cette union était encore au berceau quand le sieur de Cupis fut tué sur le champ de bataille, laissant à sa veuve un peu de bien qui lui donnait rigoureusement les moyens d'élever son enfant. Madame de Cupis, qui s'était fixée à Bruxelles, comprit qu'elle ne pourrait procurer à son fils un rang qui fût d'accord avec sa noble origine. Sa seule ambition fut donc de lui

donner une profession par laquelle il pût gagner honnêtement sa vie. Ferdinand Cupis de Camargo apprit la musique en même temps que la danse, et fit des progrès rapides, poussé par le désir de mettre un terme aux sacrifices que sa mère s'imposait dans l'intérêt de son éducation. Tout jeune encore, il se mit à courir les rues de Bruxelles, enseignant aux bourgeoises de la ville à danser le branle et le menuet. Au nombre de ses clientes, se trouvait une fort jolie personne dont la mère tenait boutique dans une des rues qui avoisinent la Grande Place. Le maître de danse en fit sa meilleure élève et s'accoutuma si bien aux soins qu'il lui donnait, qu'il finit par la demander en mariage. Ferdinand Cupis ne possédait que son violon et une clientèle encore peu nombreuse; la jeune marchande, de son côté, n'avait à espérer que l'achalandage d'une petite boutique de mercerie; ils se convenaient donc. Les deux amants furent unis, et, un an après, le jeune maître à danser alla faire baptiser à sa paroisse une petite fille à laquelle il donna les noms de Marie Anne.

Ferdinand Cupis voyait augmenter chaque jour le nombre de ses élèves. Sa femme voyait s'accroître le nombre de ses pratiques, grâce à ce qu'elle vendait les meilleures aiguilles et le fil le plus égal du quartier. L'enfant qui venait de leur naître fut accueilli avec une joie qu'augmentait l'espoir de lui voir partager la prospérité de leur petit ménage.

« Que ferons-nous de notre fille? » se demandaient souvent le jeune maître de danse et la jolie marchande, lorsqu'ils étaient réunis à souper, après

que l'un était rentré de ses courses dans la ville, et que l'autre avait fermé sa boutique. « — Je veux qu'elle soit une honnête marchande comme vous, disait le mari; pour peu qu'elle ait votre gracieuse figure et vos douces manières, nous lui ferons faire un bon mariage. — Et moi, répliquait la femme, je désire qu'elle ait du talent comme son père, qu'elle danse ou qu'elle chante, peu importe. — Y pensez-vous? reprenait Ferdinand Cupis, faire de notre fille une danseuse, une chanteuse, une demoiselle de théâtre enfin! Oubliez-vous qu'elle a pour ancêtres des cardinaux et des grands d'Espagne, car Jean Dominique de Cupis, qui fut le doyen du sacré collége, était de ma famille, et le commandant d'une flotte espagnole s'appelait de Camargo. — Je sais tout cela; vous me l'avez dit plus d'une fois; mais vous oubliez, mon ami, que son père n'est qu'un estimable maître de danse, et que sa mère vend des aiguilles et du fil à l'enseigne de *la Bobine d'or*. — C'est vrai, murmurait Ferdinand Cupis, il en sera donc ce qu'il pourra de notre enfant. »

La petite grandissait, et, comme si elle avait voulu donner gain de cause à sa mère, elle montrait pour la danse les plus heureuses dispositions. Bien qu'il en coutât à ses scrupules, son père cultiva ce penchant décidé pour un art qu'il aimait d'ailleurs. Le bruit se répandit que Bruxelles possédait dans ses murs un petit prodige. On voulut voir la jeune Marie Anne de Camargo dans le grand monde, et comme son talent témoignait de l'excellente méthode de Ferdinand Cupis, on rechercha celui-ci comme maître, en sorte qu'il devint tout à coup l'homme de sa pro-

fession le plus à la mode. Au nombre des personnes qui le firent appeler, fut la princesse de Ligne. Cette noble personne prit la petite danseuse sous sa protection, et déclara qu'elle l'aiderait à faire son chemin.

Quand Marie de Camargo eut atteint l'âge de dix ans, la princesse de Ligne annonça qu'elle allait l'envoyer à Paris étudier son art d'après les plus parfaits modèles du temps, car, encore que Ferdinand Cupis fût le meilleur maître de danse de Bruxelles, il ne pouvait pas se dissimuler qu'il y avait dans la capitale de la France bien des gens capables de lui en remontrer. Le père et la fille partirent donc, munis des secours et des recommandations de leur bienfaitrice.

Qu'on se figure l'étonnement et l'admiration des deux voyageurs, la première fois qu'ils assistèrent à une représentation de l'Opéra. On donnait ce soir-là *Thésée*, pièce de Quinault, mise en musique par Lulli. Le sieur Muraine jouait le rôle de Thésée ; celui de Médée était rempli par mademoiselle Antier. Dans les divertissements, c'étaient Blondy, neveu et élève du célèbre Beauchamps, maître de ballets de Louis XIV ; Balon, qui, malgré son âge, ne lui cédait ni en force ni en légèreté ; enfin mademoiselle Prévost, danseuse incomparable qui faisait les délices de la cour et de la ville. Marie de Camargo admira surtout cette dernière et ne voulut pas d'autres leçons que les siennes. Mademoiselle Prévost consentit à enseigner à la jeune fille l'art dans lequel elle s'était illustrée. Indépendamment de ses études et des leçons qu'elle recevait de son habile maîtresse, Marie

de Camargo s'instruisait en assistant aux représentations de l'Opéra. Elle voyait danser ce qu'il y avait d'artistes remarquables à Paris, c'est-à-dire en France, c'est-à-dire en Europe. Elle admirait Balon, Blondy, Juvilliers et Dupré dont la réputation commençait à s'établir. Ses progrès, à une pareille école, furent si prompts, qu'au bout de peu de temps elle fut en état de retourner à Bruxelles pour y paraître en première ligne.

Grande fut la joie de la mère, en revoyant sa fille plus jolie que jamais, et mise à la dernière mode de France. Ce fut bien autre chose quand la jeune danseuse débuta au théâtre de Bruxelles, où elle était engagée pour tenir le premier emploi. Première danseuse à dix ans! La bonne dame assembla le ban et l'arrière-ban de la petite bourgeoisie, disant à chacun que le succès de Marie de Camargo intéressait la classe entière des marchands, et qu'une partie de la gloire qu'elle allait acquérir reviendrait aux gens de boutique, puisqu'elle avait été élevée elle-même derrière un comptoir. Le triomphe de la débutante fut complet. Les pas gracieux et variés qu'elle avait appris à Paris étaient des nouveautés dont on n'avait pas la moindre idée à Bruxelles, avant qu'elle les y importât. Ses voisins, qui l'attendaient à la sortie du théâtre, l'accompagnèrent jusque chez elle, en lui faisant un concert de louanges. On but ce soir-là de nombreux pots de bière, et même quelques bouteilles de vieux bourgogne, dans l'arrière-boutique de *la Bobine d'or*. Le succès de la jeune Camargo ne fut pas moins grand dans la noblesse que dans la bourgeoisie. On l'applaudit non-seulement pour son

talent, mais aussi à cause de la protection de la princesse de Ligne.

La réputation de Marie de Camargo s'étendit rapidement. Le sieur Pélissier, qui venait d'établir à Rouen un spectacle d'opéra, fit, pour la voir, un voyage considéré alors comme fort long. Jugeant que la renommée n'avait pas exagéré le mérite de la jolie danseuse, il lui fit, ainsi qu'à son père, des propositions qui les décidèrent à quitter Bruxelles, au grand regret des habitués du spectacle de cette ville.

Camargo ne resta pas longtemps à Rouen; le sieur Pélissier n'ayant pas pu soutenir son théâtre, elle partit pour Paris, où l'attendait un sort brillant. Son premier soin fut d'aller trouver mademoiselle Prévost, qui se souvint d'elle, et qui la présenta comme son élève. Ses débuts eurent lieu à l'Opéra, au mois de mai 1726, dans *Atys*. Camargo avait alors seize ans. Jamais la salle de l'Académie royale de Musique n'avait retenti d'applaudissements plus vifs que ceux qui accueillirent la jeune danseuse. On fit compliment à mademoiselle Prévost des excellentes leçons qu'elle avait données à Camargo, et l'on feignit de lui attribuer une partie du succès que la débutante avait obtenu; mais l'orgueilleuse artiste ne prit pas le change; elle comprit qu'en facilitant à son élève l'accès de l'Opéra, elle avait fourni des armes contre elle-même. Dès lors, elle ressentit pour la nouvelle venue une haine profonde, et se promit de lui faire payer cher les services qu'elle lui avait rendus. Grâce à ses intrigues, la pauvre Camargo fut reléguée dans les ballets, au rang de figurante, et ne put obtenir de

paraître dans les entrées. En vain Ferdinand Cupis réclamait-il hautement pour que justice fût rendue à sa fille ; il fallut une circonstance fortuite pour neutraliser les perfides influences de mademoiselle Prévost. Un soir qu'on dansait un ballet où se trouvait une scène de l'Enfer, un des trois Dumoulin, celui qu'on avait surnommé *le Diable*, ne se trouva pas sur le théâtre au moment où son tour était venu de figurer dans une entrée. Déjà l'orchestre avait joué quelques mesures, sans que l'artiste parût. Camargo, voyant que l'entrée n'était pas remplie, conçut et exécuta un projet hardi : elle s'élança de son rang et improvisa des pas ravissants. Son imagination lui fournit sur-le-champ des poses si gracieuses, des attitudes si variées, des mouvements si simples et si imprévus, que la salle entière éclata en bruyantes manifestations d'enthousiasme.

On pense bien que ce trait de hardiesse fut loin de remettre Camargo dans les bonnes grâces de mademoiselle Prévost. Cette altière personne refusa de laisser danser par sa jeune élève un pas que lui avait fait demander la duchesse de Bourbon. Indigné de cette injustice et voyant Camargo tout en pleurs, Blondy lui dit : « Quittez, mademoiselle, cette dure maîtresse qui vous fait éprouver tant de mortifications. Je veux être votre maître ; je ferai l'entrée que demande madame la duchesse, et vous la danserez. »

Blondy avait succédé à Pécourt comme directeur des ballets de l'Opéra. Sans avoir le même génie que son prédécesseur, il se faisait remarquer par la grâce de ses compositions. Le zèle de Camargo répondit aux soins de ce brillant danseur. Par l'effet des con-

seils de son nouveau maître, l'aimable fille joignit bientôt la noblesse et le feu de l'exécution à la grâce et à la légèreté qui lui étaient naturelles. On ne parla plus que de la jeune Camargo; toutes les modes nouvelles portèrent son nom; il y eut des coiffures et des façons de robe à la Camargo. Ses fournisseurs devenaient, de toute nécessité, ceux des dames du grand monde, et, par ricochet, ceux des bourgeoises de Paris.

La danse de Camargo, établie sur un fond de principes classiques, était en partie le résultat de ses dispositions naturelles et en partie celui des conseils qu'elle avait reçus des grands artistes de l'époque. Elle exécutait toutes les danses nobles, les menuets, les passe-pieds, bien mieux que la célèbre Prévost. Quant aux gavottes, aux rigodons, aux tambourins, aux loures, qu'on appelait les grands airs, elle les rendait avec une supériorité plus incontestable encore. Il n'y avait point de pas qu'elle n'eût dans la jambe. Elle introduisit les jupons courts à l'Opéra, parce que les longs vêtements gênaient sa danse vive et pétulante; mais pour accorder la décence avec ce qu'exigeait le caractère particulier de sa danse, elle mit des caleçons, ce qui ne s'était pas fait avant elle. Comme toute innovation, celle-ci fut critiquée; mais on finit par reconnaître que c'était une nécessité de la nouvelle école de danse qui s'établissait.

L'éclat de ses triomphes ne fit pas oublier à Camargo son frère, qui, plus jeune qu'elle de quelques années, était resté à Bruxelles, où il étudiait le violon sous la direction d'un maître assez peu habile. Elle le fit venir à Paris pour partager sa prospérité, ne

doutant pas que, par son crédit, elle ne lui procurât quelque place lucrative.

François Cupis de Camargo, frère de la célèbre danseuse, était né à Bruxelles le 10 mars 1719, ainsi qu'on le voit par le registre de baptême de l'église Sainte-Gudule. Son père lui avait enseigné les premiers principes du violon, et l'avait confié, en partant pour la France avec sa fille, à l'un de ses confrères. Lorsqu'il fut à Paris, Marie de Camargo lui donna pour professeur l'un des violons de la chapelle du roi. François Cupis avait dix-neuf ans quand il se fit entendre pour la première fois au concert spirituel; il produisit beaucoup d'effet. L'intérêt qu'on portait à sa sœur fut, sans doute, pour quelque chose dans la faveur que lui accorda de prime abord le public; mais il avait un talent réel, car *le Mercure* lui donna de grands éloges, et le P. Caffiaux dit, dans son *Histoire de la Musique*, qu'il joignait le tendre et le doux de le Clerc au brillant de Guignon. Or le Clerc et Guignon étaient deux fameux exécutants de l'époque. François Cupis entra comme premier violon à l'Opéra, et il accompagna sa sœur dans des solo où les auteurs de ballets se plaisaient à unir leurs deux célébrités. Il n'était pas seulement exécutant distingué; il composait : plusieurs livres de sonates de violon et de quatuor, publiés par lui, furent joués par tout ce que Paris comptait d'amateurs. Son mérite, aidé par la faveur, lui fit obtenir une place dans la musique du roi, qui, pour n'être plus ce qu'elle avait été sous Louis XIV, demeurait néanmoins une des premières institutions musicales de l'Europe.

Un événement inattendu vint troubler le bonheur de la famille des Cupis. Marie de Camargo était depuis plusieurs années à l'Opéra, sans avoir donné lieu à la malignité de s'exercer aux dépens de sa réputation d'honnête fille, miracle que ne pouvaient s'expliquer ni ses amis, ni ses ennemis. Un beau jour, on apprit que l'idole du jour, que la séduisante danseuse avait disparu. En vain alla-t-on aux informations, on ne put découvrir si elle avait pris la route d'Angleterre ou celle d'Allemagne. La cour et la ville furent pendant plusieurs jours dans une grande inquiétude. Enfin on sut que le comte de Melun, qui, depuis longtemps, poursuivait Camargo de ses assiduités, avait fini par l'enlever, et qu'il la tenait enfermée dans un de ses hôtels. Ferdinand Cupis s'adressa à de hauts personnages pour obtenir justice du ravisseur de sa fille. La bibliothèque de la ville de Paris possède l'original d'une supplique qu'il adressa au cardinal de Fleury. Voici le texte de cette pièce fort curieuse :

« Monseigneur,

« Ferdinand Joseph de Cupis, *alias* Camargo, écuyer seigneur de Renoussart, représente très-respectueusement à Votre Éminence que, né d'une des plus nobles familles de Rome, qui a donné à l'Église romaine un archevêque de Trani, un évêque d'Ostie et un cardinal du titre de Saint-Jean *ante Portam latinam,* doyen du sacré collége en l'an 1577, sous le pontificat de Léon X (selon Raconius, en son *Traité des Papes et Cardinaux ;* ce fait

aussi rapporté par Moreri, en son *Dictionnaire*, nouvelle édition); s'étant trouvé privé des biens de la fortune par les malheurs, les procès et les ravages des guerres que ses pères ont essuyés, il a évité avec plus de soin que la mort de déroger à sa naissance et à ses ancêtres, dans la noblesse desquels il n'y a jamais eu aucune altération, pas même pour les alliances, le suppliant étant en état de prouver seize quartiers, tant de père que de mère, puisque la famille des Cupis a sorti de Rome pour venir s'allier à Bruxelles à celle des Derville et des Vangen Derlaelein, qui sont du nombre des sept familles qui ont fondé la ville de Bruxelles, et dont les descendants confondent en eux la noblesse et la bourgeoisie.

« Hors d'état de pouvoir soutenir son rang, et chargé de sept enfants, il a gémi sans murmurer, il a cherché à procurer à ses enfants des talents particuliers et des arts libres, qui puissent, sans qu'ils dérogeassent, subvenir aux besoins de la vie, et les faire sortir de la misère, en attendant des temps plus heureux. Il a fait donner à l'un des instructions pour la peinture, à d'autres pour la musique, à d'autres pour la danse. Dans ce nombre sont deux filles, âgées l'une de dix-huit ans, l'autre de treize.

« Comme le feu roi, de glorieuse mémoire, a voulu qu'on pût être à l'Opéra sans déroger, le suppliant ayant été d'ailleurs sollicité, même forcé par des personnes qui savaient les grandes dispositions de l'aînée, n'a pu s'empêcher de consentir qu'elles entrassent à l'Opéra, mais sous la condition que lui ou son épouse les y conduiraient et les reprendraient en sortant. En effet, l'aînée, qui y est depuis trois ans,

s'est toujours parfaitement bien comportée, et cette conduite a été universellement admirée, ainsi que sa danse. Mais, depuis trois ans, M. le comte de Melun a usé de séductions et de voies également indignes de lui et du suppliant. Après avoir trouvé le secret de faire interposer des ordres, que l'on dit émaner d'une part respectable, pour ne point réprimer sa fille, quoiqu'il y eût occasion de le faire, il a cru que la soumission du suppliant à ces ordres, quoique surpris par de faux exposés, avancerait ses lâches desseins; il a osé proposer au suppliant de consentir à la débauche de sa fille, et lui a offert pour cela de lui abandonner les appointements qu'elle a à l'Opéra. Le suppliant ayant traité comme il devait le faire cette proposition, le comte a trouvé le moyen de s'introduire pendant plusieurs nuits dans la chambre de ses filles, et enfin, les 10 et 11 de ce mois de mai, il les a enlevées toutes deux, et les tient actuellement en son hôtel, à Paris, rue de la Couture-Saint-Gervais.

« Le suppliant, ainsi déshonoré aussi bien que ses filles, poursuivrait à l'ordinaire, si le ravisseur était un simple particulier, et les lois établies par Sa Majesté et ses augustes prédécesseurs veulent que le rapt soit puni de mort. Il y a double crime, deux sœurs enlevées, dont une âgée de dix-huit ans, l'autre de treize. Mais le suppliant, ayant pour partie une personne du rang du comte de Melun, est obligé de recourir au législateur; et il espère de la bonté du roi qu'il lui fera rendre justice, et qu'il ordonnera à M. le comte de Melun d'épouser la fille aînée du suppliant et de doter la cadette. Il ne peut que par là

réparer une injure si sanglante. Le suppliant espère de la charité et de l'équité de Votre Éminence qu'elle voudra bien lui faire rendre cette justice, et réparer l'injure qu'on lui a faite, par le rapport qu'il se flatte que Votre Éminence voudra bien en faire au roi, et en l'honorant de sa protection auprès de lui, et le favorisant des sages conseils qu'elle lui donne. Il continuera ses vœux pour la santé et conservation de Votre Éminence. »

La vertu avait peu de protecteurs en France, lorsqu'elle avait à se défendre contre des noms titrés. Que fussent devenus les grands seigneurs, dont la plus sérieuse occupation était de séduire les demoiselles de l'Opéra, s'ils avaient été inquiétés sur les moyens qu'ils employaient pour cela ? On éconduisit le pauvre père, sans même lui laisser espérer la réparation qu'il sollicitait.

Cependant Camargo rentra à l'Opéra et continua d'être, comme auparavant, l'idole du public. Le comte de Clermont l'ayant enlevée à son tour, mais cette fois de son plein gré, à ce qu'assura la chronique du temps, elle demeura absente de la scène pendant six ans, de 1734 à 1740. Elle reparut dans le ballet des *Fêtes grecques et romaines,* pièce qui n'était pas nouvelle, mais qui dut à son talent une vogue extraordinaire. Que diraient nos artistes chèrement payés, s'ils savaient que cette danseuse, qui contribuait pour une si grande part à la fortune de l'Opéra, n'avait que deux mille cinq cents francs d'appointements et cinq cents francs de gratification par année ?

Camargo dansa jusqu'en 1751. Vers la fin de cette année, elle se retira définitivement du théâtre, en obtenant du roi la pension qu'avait eue mademoiselle Prévost de son vivant. Elle passa les dernières années de sa vie dans une retraite paisible et honorable, avec une demi-douzaine de chiens et un ami qui lui était resté de ses nombreux amants. Cet ami, auquel elle laissa ses chiens en mourant, lui fit faire de magnifiques obsèques.

Une chose que n'ont pas dite les biographes de Camargo et que nous ne devons pas oublier de consigner ici, c'est que cette célèbre artiste, qui était douée d'une fort jolie voix, voulut briller à la fois et comme cantatrice et comme danseuse. Un auteur composa, à sa demande, un divertissement intitulé *les Talents lyriques*, dans lequel elle remplissait un rôle qui lui fournissait l'occasion de déployer son double talent. Cette épreuve lui fut entièrement favorable; on applaudit à son chant plein de goût, non moins qu'à ses pas délicieux.

Peu d'artistes ont eu, de notre temps, une renommée égale à celle de Marie de Camargo. Voltaire a chanté ses grâces et son talent dans plusieurs passages. On connaît ce madrigal où il fait l'éloge des deux plus habiles danseuses de son siècle :

Ah ! Camargo, que vous êtes brillante !
Mais que Sallé, grands dieux ! est ravissante !
Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux !
Elle est inimitable et vous êtes nouvelle.
Les nymphes sautent comme vous,
Et les Grâces dansent comme elle.

Le grand poëte dit encore dans *le Temple du Goût :*

> Légère et forte en sa souplesse,
> La vive Camargo sautait.

Enfin le nom de notre artiste se retrouve dans la pièce du *Mondain :*

> Le plaisir presse, il vole au rendez-vous,
> Chez Camargo, chez Gaussin, chez Julie.

Comme témoignage de l'effet qu'elle produisit à son apparition sur la scène, un écrivain contemporain cite le fait suivant : « L'illustre maréchal de Villars ayant abordé mademoiselle Camargo près du bassin des Tuileries, à la sortie de l'Opéra, ce jardin retentit des applaudissements que le public donna à l'hommage rendu par le héros aux talents de la débutante. » Ni mademoiselle Taglioni, ni mademoiselle Elssler ne peuvent se vanter d'avoir été complimentées en public par un maréchal de France, encore moins d'avoir partagé une brillante ovation avec un guerrier tel que Villars.

La dynastie des Cupis ne s'éteignit pas avec le frère de Camargo. François Cupis eut un fils, né à Paris en 1741, et qui entra aussi dans la carrière des arts. Jean-Baptiste Cupis étudia le violoncelle et devint un des plus habiles exécutants de France sur cet instrument. Comme son père, il fut admis dans l'orchestre de l'Opéra, où trônaient les premiers artistes de Paris. Jouer à l'orchestre de l'Opéra n'est plus qu'un mince honneur ; alors c'était une gloire. Cette

gloire se compliqua, pour Jean-Baptiste Cupis, de l'avantage de faire partie du *petit chœur*. Le petit chœur formait le noyau des meilleurs musiciens, et servait à accompagner les airs ; le reste de l'orchestre ne prenait part qu'à l'exécution des ensembles. L'héritier d'un nom qui semblait destiné à se perpétuer à l'Opéra fut pris tout à coup du désir de voir le monde, comme si le monde ne se résumait pas tout entier dans le théâtre dont l'Europe admirait les splendeurs, et donna sa démission pour voyager. Il visita tour à tour l'Allemagne et l'Italie. A Milan il épousa la cantatrice Julie Gasperini. Depuis lors on n'entendit plus parler de lui. et l'on ignore s'il fut le dernier de sa race.

CHAPITRE XVIII.

Origine et vicissitudes du théâtre de Bruxelles. — Les chambres de déclamation. – L'opéra italien et l'opéra français. — Le théâtre du Coffy et celui de la Monnaie. — Revers des entrepreneurs de spectacle à Bruxelles. — Les troupes dramatiques du maréchal de Saxe. — Favart en Belgique. — Le duc d'Aremberg, le marquis de Deins et le duc d'Ursel relèvent le théâtre de Bruxelles. — Le *pharaon*, ressource extrême d'un directeur.— Réputation de l'orchestre.

L'histoire du théâtre est intimement liée à celle de la musique. Nous avons eu plus d'une occasion de dire que les chants introduits dans les premiers essais dramatiques pouvaient être considérés comme étant l'origine du drame lyrique. Nous croyons donc devoir donner quelques détails sur l'établissement des spectacles de Bruxelles et sur leurs vicissitudes. Nous serons obligé de retourner sur nos pas et

d'aller ensuite au delà du point où nous nous sommes arrêté dans l'ordre chronologique des faits, afin de tracer une esquisse complète de nos annales théâtrales, et de n'avoir plus à revenir sur ce sujet.

Suivant les auteurs qui nous ont laissé des indications relatives à l'objet de nos recherches actuelles, les spectacles de Bruxelles doivent leur origine à trois congrégations ou *chambres de déclamation*. Les membres de ces sociétés étaient des savants et des poëtes de la ville, qui versifiaient avec privilége et sous la protection des magistrats. Ne rimait pas qui voulait dans ce temps où le bon plaisir de l'autorité réglait toutes choses. Nul ne pouvait écrire des vers, s'il n'était affilié à l'une de ces chambres. Quiconque souhaitait d'avoir des chansons pour une noce ou pour un baptême, des *bouquets* ou des bouts-rimés pour une fête, s'adressait forcément à ces poëtes jurés et patentés. Ceux-ci composaient aussi des tragédies et des *farces*, qu'on jouait dans les kermesses. Des comédiens flamands représentaient leurs chefs-d'œuvre sur un théâtre situé quai au Foin, et qui fut, dans la suite, transformé en magasin.

Les chambres de déclamation négligeant leurs spectacles et ne remplissant pas les conditions de leur privilége, des sociétés bourgeoises obtinrent, grâce à la protection de personnes de marque, la permission de jouer en public des pièces de théâtre. L'une des troupes qu'elles formèrent représentait des opéras bouffons français; d'autres offraient à leurs habitués des farces de tréteaux. *Jean de Nivelle et son chien* faisait les délices des

amateurs de la capitale. Un critique de l'époque dit que le chien était dressé comme un acteur à remplir son rôle, et qu'il partageait avec les comédiens les suffrages du public.

Les mystères, très en vogue partout, se jouaient à Bruxelles au grand ébahissement des bourgeois et des manants. La simplicité du temps faisait descendre en carême les acteurs dans les églises, pour y représenter des tragédies saintes. On joua, dans l'église des Carmes, le drame de *la Passion*. Cette pièce, écrite en prose, était divisée en trois actes, dans l'intervalle desquels des enfants, vêtus à la façon des anges, chantaient des vers relatifs au sujet. Dans la scène où *Sans-Quartier* venait dire à la femme de *Malchus* que son mari avait eu l'oreille coupée par saint Pierre, les anges entonnaient ce couplet :

Quand Pierrot coupit
A Malchus l'oreille,
Le Seigneur lui dit :
Turelututu, rengaine, rengaine,
Turelututu, rengaine ton coutiau
Dans son fouriau.

Et le peuple répétait avec dévotion : *Turelututu rengaine*. Malheureusement on n'a pas conservé la musique sur laquelle se chantait cette très-simple poésie.

En 1695, après le bombardement de Bruxelles, on bâtit, par ordre de l'électeur de Bavière, le théâtre de la Monnaie, pour y représenter des opéras. Vers la même époque, un particulier fit élever, à ses frais, le théâtre dit du *Coffy*, pour y jouer la comé-

die. Le spectacle d'opéra ne tint pas longtemps ; des comédiens italiens et français le remplacèrent successivement. Depuis lors le théâtre du *Coffy* ne fut occupé que rarement par des artistes dramatiques ; on n'y vit guère paraître que des danseurs de corde et des joueurs de pantomimes.

Le théâtre de la Monnaie ne prospérait que médiocrement. Souvent il était fermé ; quand on y jouait la comédie ou l'opéra, la salle demeurait à peu près vide. La plupart des entrepreneurs terminaient leur direction par une banqueroute. Aucun ne parvenait à établir l'équilibre nécessaire entre les dépenses et les recettes.

Le sieur Grimberg, riche bourgeois de Bruxelles, se chargea de l'entreprise d'un spectacle d'opéra ; mais il se ruina et passa en Angleterre pour échapper à ses créanciers. Une dame Dujardin lui succéda, et fit faillite après une direction orageuse. Le public de Bruxelles ne prenait pas grand goût à l'opéra, qui devait être un jour son spectacle favori. Il aimait mieux la comédie, et peut-être même *le Chien de Jean de Nivelle*.

Un sieur Molin vint ensuite avec une troupe de comédiens français, et eut la hardiesse de s'installer dans la malheureuse salle de la Monnaie, fatale à tant de spéculateurs. La direction du sieur Molin s'annonça sous des auspices encore plus défavorables que les précédentes, et cependant elle ne fut pas, comme celles-ci, suivie d'un désastre. Le sieur Molin voulut augmenter le prix de l'abonnement, qui n'était pas en rapport avec celui des places prises au bureau, et avec les dépenses qu'il était obligé de faire pour

maintenir son théâtre sur un pied respectable. Comme beaucoup de personnes refusèrent de souscrire aux nouvelles conditions, il trouva plus simple de supprimer les abonnements, laissant à chacun la faculté de payer à la porte. Il y eut une ligue entre les anciens abonnés pour ne plus venir au théâtre. Comme on était à l'entrée de l'été, il leur fut facile de maintenir les effets de cette résolution. Le sieur Molin ne céda pas non plus; il avait des fonds et pouvait faire l'avance des frais de la guerre, pour forcer l'ennemi à capituler. Les représentations eurent lieu, comme par le passé, trois fois par semaine; le directeur y invita les personnes de sa connaissance, qu'il fit assister gratuitement au spectacle, et s'installa lui-même dans une des meilleures loges. Vint l'hiver. Les abonnés trouvèrent que la plaisanterie se prolongeait avec excès. N'ayant plus le plaisir de la promenade pour faire diversion, ils éprouvèrent le besoin de retourner à la comédie. Quand ils se présentèrent chez le sieur Molin pour traiter avec lui aux conditions qu'il avait fixées, le rusé directeur répondit que son intention n'était plus de faire d'abonnements. Jamais, ajouta-t-il, il n'avait joui si à l'aise du spectacle; il avait pris l'habitude de choisir ses places parmi celles que la retraite des anciens abonnés avait rendues vacantes, il lui en aurait trop coûté d'y renoncer. Le public, ne pouvant se passer de spectacle en hiver, fut obligé de payer à la porte. Il en résulta pour le sieur Molin un gain de plus de seize mille livres sur ses opérations, tandis que ses prédécesseurs s'étaient ruinés en dépit, ou plutôt à cause des abonnements.

En 1729, un sieur Landy vint à Bruxelles, avec une troupe d'opéra italien, qui fut loin de prospérer. Ne pouvant pas payer ses créanciers, il fut conduit à la tour d'Emberg, où il resta longtemps. Sa déconfiture commence une nouvelle série de désastres. Les sieurs Camars et Durand, directeurs d'une troupe française, firent banqueroute en 1731, après une année de gestion. Le sieur Brissat, qui leur succéda en 1732, ne fut pas plus heureux. Il tomba dans la dernière misère, et fut réduit à accepter, des différentes troupes qui vinrent après lui, un petit emploi dans l'administration du théâtre.

En 1734, le sieur Francisque, arlequin distingué, fit des affaires passables, grâce à son talent de mime, ainsi qu'à son activité de directeur. Il ne resta cependant qu'un hiver à Bruxelles, et fut remplacé par un certain Huet, qui passa en Hollande avec ses acteurs, après avoir perdu de l'argent dans son entreprise. La mauvaise fortune de ceux qui avaient pris à leurs frais la direction du spectacle de Bruxelles n'arrêta pas de nouveaux entrepreneurs, soutenus par l'espoir d'être plus heureux ou plus habiles que leurs devanciers. Les directeurs du spectacle de Nancy amenèrent leur troupe en 1736, croyant que François Ier, alors grand-duc de Toscane, ferait sa résidence à Bruxelles après son mariage. Ils furent trompés dans leur attente et ne restèrent que peu de mois. Un autre prit la malencontreuse direction quelques années après; mais la mort de l'empereur ayant fait fermer le théâtre pendant six semaines, il profita de la circonstance pour s'esquiver sans payer ses créanciers. La gestion du sieur Plaute et

de la dame Belhomme, qui se présentèrent ensuite courageusement, se termina, suivant l'usage, par une faillite. Les deux associés se sauvèrent au Borgendael, lieu de franchise où les débiteurs ne pouvaient pas être appréhendés.

Bruxelles demeura cinq années privée de spectacle. Quand nous disons privée, c'est une manière de parler, puisque ses habitants aimaient assez peu ce plaisir des nations civilisées, pour que les entrepreneurs se ruinassent à le leur procurer. En 1745, le sieur d'Hannetaire amena d'Aix-la-Chapelle une troupe passable, et eut la témérité d'ouvrir les portes du théâtre de la Monnaie aux rares amateurs disposés à le visiter. Ne voilà-t-il pas que les malheurs de la guerre se mettent de la partie! Bruxelles, après le bombardement, est contrainte d'ouvrir ses portes au maréchal de Saxe. Ce qui aurait dû perdre d'Hannetaire fut précisément ce qui le sauva. Le vainqueur de Fontenoy aimait la comédie et surtout les comédiennes. Il menait à sa suite une troupe dramatique dirigée par Favart, laquelle lui donnait des représentations dans les villes où il s'arrêtait, et même dans son camp, après une journée de marche. Les acteurs de d'Hannetaire se joignirent à ceux de Favart. Ce fut une armée pacifique à la suite de l'armée guerroyante. Le personnel se trouva si considérable après cette fusion, que le maréchal eut la galanterie d'en envoyer une partie au prince de Clermont, pour ses menus plaisirs. Les deux troupes donnaient des représentations l'hiver à Bruxelles, et se remettaient en campagne avec l'armée au commencement de la belle saison.

Nous venons de dire que Favart dirigeait la troupe dramatique du maréchal de Saxe ; c'est à la demande du héros lui-même que le spirituel auteur était venu prendre ces fonctions. Le maréchal lui avait écrit, ou, du moins, vu son peu d'usage de la littérature française, lui avait fait écrire la lettre suivante :

« Sur le rapport avantageux que l'on m'a fait de vous, monsieur, je vous ai choisi de préférence pour vous donner le privilége exclusif de ma comédie. Je suis persuadé que vous ferez tous vos efforts pour la rendre florissante ; mais ne croyez pas que je la regarde comme un simple amusement. Elle entre dans mes vues politiques et dans le plan de mes opérations militaires. Je vous instruirai de ce que vous aurez à faire à cet égard, lorsqu'il en sera besoin. Je compte sur votre discrétion et votre exactitude. Dès à présent vous pouvez faire toutes vos dispositions pour ouvrir votre théâtre à Bruxelles au mois d'avril prochain. »

Favart donne, dans ses Mémoires, des détails très-circonstanciés sur ses opérations dramatiques en Flandre. Il les fait marcher de front avec le récit des opérations militaires du maréchal de Saxe, et il est évident que, dans sa pensée, les unes étaient aussi importantes que les autres. Il forma, des meilleurs sujets qu'il put trouver, une troupe nombreuse qui lui permit de représenter tous les genres. Ses spectacles étaient composés alternativement d'opéras, de ballets, de comédies et de vaudevilles. Jamais théâtre, en Belgique, n'avait offert tant de variété. Pour

surcroît d'intérêt, Favart donnait fréquemment des pièces de sa composition ayant trait aux événements du jour. Notre auteur raconte qu'il était à Bruxelles deux jours avant l'arrivée du maréchal de Saxe. Il se trouvait à l'hôtel de ville, où les plus grandes dames s'étaient rendues pour assister à l'entrée du vainqueur. Au moment où celui-ci parut, on entendit un coup de tonnerre épouvantable. Favart fit sur-le-champ le couplet suivant :

Est-ce là notre général
  Que ramène Bellone ?
— Eh ! oui, c'est le grand maréchal.
  C'est lui-même en personne.
— Non ; je le vois à ses regards,
  C'est le dieu de la guerre.
Et Jupiter annonce Mars
  Par un coup de tonnerre.

Ce couplet, ajoute complaisamment son auteur, eut un succès universel. Tout Bruxelles le chanta sur l'air : *Nous jouissons dans nos hameaux*, etc.

Favart explique ce qu'avait donné à entendre le maréchal de Saxe en lui écrivant que la comédie entrait dans ses vues politiques et dans le plan de ses opérations militaires. Le théâtre devint un point de réunion pour tous les officiers. Le goût qu'ils prirent pour le spectacle les empêcha de se livrer à la passion du jeu, ainsi qu'à d'autres excès non moins dangereux. « A l'égard des rapports que la comédie pouvait avoir avec les opérations militaires, continue Favart, il me suffira de citer un exemple. J'étais obligé de suivre l'armée et d'établir

mon spectacle au quartier général. Le comte de Saxe, qui connaissait le caractère de notre nation, savait qu'un couplet de chanson, une plaisanterie, faisaient plus d'effet sur l'âme ardente des Français que les plus belles harangues. Il m'avait institué chansonnier de l'armée, et j'étais chargé d'en célébrer les événements les plus intéressants. En septembre 1747, j'avais fait construire une salle de spectacle sur la grande place de Tongres. On était alors dans l'attente d'une action décisive. Une partie des officiers généraux était rassemblée dans la ville; les autres, cantonnés dans les environs, venaient régulièrement à la comédie, rendez-vous ordinaire. Le 9 octobre, sur les deux heures après-midi, je fus mandé par le maréchal. A mon arrivée, il fit retirer toutes les personnes qui étaient avec lui et me dit : « Demain je livrerai bataille; on n'en est pas encore « instruit; faites-le annoncer ce soir à la fin du spec- « tacle par des couplets que vous ferez à cette occa- « sion. Que rien ne transpire jusqu'à ce moment. » Je ne manquai pas de le satisfaire. Mes couplets causèrent une surprise universelle. On court en foule à la loge du général; on croit que c'est une témérité de ma part; il confirme ce qui vient d'être annoncé. La salle retentit d'applaudissements redoublés; on n'entend plus que ces mots : *Demain bataille, demain bataille*. L'ivresse de la joie passe en un moment des officiers aux soldats, et devient le présage de la victoire. Je ne donnai relâche que trois jours. Dès le lendemain de la bataille, il fallut satisfaire l'impatience de nos militaires. J'avais un beau champ pour célébrer leur victoire, et je n'eus pas de peine

à m'acquitter de ce devoir. Je fis le matin deux ou trois scènes, qui furent jouées le soir même. L'éloge que je faisais de nos guerriers n'avait rien de fade ; j'exaltais la valeur des ennemis dans un couplet où je parlais d'eux, et je finissais par ces vers :

Anglais chéris de la victoire,
Vous ne cédez qu'aux seuls Français;
Vous n'en avez pas moins de gloire.

La comédie vint en aide à la politique, d'une façon que le maréchal de Saxe n'avait, sans doute, pas prévue. Les Impériaux, qui n'avaient pas de spectacle et qui enviaient aux Français leurs ingénieux plaisirs, n'hésitèrent pas à s'adresser au maréchal de Saxe pour obtenir de les partager. Le héros de Fontenoi permit à Favart de profiter du passe-port qui lui avait été adressé par le duc de Lorraine, en sorte qu'il eut la faculté de jouer alternativement dans les deux camps. Il va sans dire que notre auteur ne représentait pas devant les officiers de l'armée impériale les à-propos qu'il avait composés pour le maréchal de Saxe. Chaque public avait un répertoire à son usage.

La vie théâtrale, comme la pratiquait Favart à la suite du maréchal de Saxe, avait son côté pittoresque, et même ses dangers. Un jour, en voyageant de Louvain à Bruxelles, il fut attaqué par des hussards impériaux; son escorte, composée de trente hommes du régiment de Septimanie, fut en partie massacrée, et lui-même ne dut son salut qu'à la vitesse du cheval que lui avait donné le maréchal. « J'ai été à

l'armée, écrit-il à sa mère, et j'ai béni le sort des plus misérables bourgeois de Paris. J'ai passé là trois jours et trois nuits sans dormir, si ce n'est debout, appuyé contre un arbre et les pieds dans l'eau. » Accoutumé à n'entendre parler que de batailles, de victoires, de siéges, etc., il se croyait volontiers pour quelque chose dans les succès obtenus par l'armée royale. « Je vous dirai pour nouvelles, écrivait-il encore, que nous prenons tous les jours des villes et des forts de la dernière importance, à la barbe des ennemis, et dont on ne parle pas, parce que cela devient trop commun. L'armée du prince Charles s'est retirée par delà la Meuse avec précipitation ; on va faire le siége de Namur. Je n'ai point reçu d'ordre pour y conduire ma troupe. » Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'une troupe guerroyante?

Pour répondre aux vues politiques du maréchal de Saxe, Favart faisait de la propagande française dans les pièces de théâtre composées pour le public flamand. C'est ainsi que, dans un petit opéra-comique joué à Bruxelles en 1747, et intitulé *les Amours grivois,* il célébra la prise de cette ville. Son intention avait été de réunir Van der Meulen et Teniers dans un même tableau. Au lever de la toile, le théâtre représentait un village près de Bruxelles. On voyait dans le lointain une ville dont les remparts étaient ruinés par le canon, et le camp français précédé d'une batterie. A droite et à gauche, des maisons de paysans et des *estaminettes* (style du programme). Au milieu de la scène, des Flamands attablés buvaient et fumaient; quelques-uns dansaient; d'autres jouaient de divers instruments sous un

grand arbre. On chantait en chœur le couplet suivant :

Amis, chantons à pleine voix :
Vive le bon roi de France !
Enfin nous voilà sous ses lois,
Au gré de notre espérance.

Le séjour de Favart dans nos provinces avait singulièrement contribué à y répandre le goût du spectacle. Après l'évacuation de la Belgique par les Français, les troupes dramatiques qui s'y étaient établies sous les auspices du maréchal de Saxe se dispersèrent, et Bruxelles demeura sans théâtre. Quelque temps après, la cour ayant témoigné le désir qu'il y eût un spectacle dans cette ville, le duc d'Aremberg, le marquis de Deins et le duc d'Ursel firent venir de Rouen la troupe de comédiens dirigée par les frères Huss, et le théâtre de la Monnaie fut administré pour leur compte. Ce fut une nouveauté pour les fournisseurs, de ne pas voir leurs mémoires réglés par un solde négatif. Les seigneurs auxquels était due cette importante modification dans les usages dramatiques de Bruxelles finirent par se dégoûter de leur rôle d'administrateurs de spectacle, et cédèrent leur privilége à un certain Durancy, qui s'entendit, pour son exploitation, avec le sieur d'Hannetaire, dont la direction avait été l'une des moins désastreuses.

D'Hannetaire mit le théâtre de Bruxelles sur un pied fort brillant. Pour subvenir aux frais considérables de son entreprise, il sollicita et obtint la permission d'adjoindre à son spectacle des redoutes,

ainsi que des salles de jeu où la noblesse venait perdre son argent au pharaon. Cette innovation lui procura de grands bénéfices. Pour beaucoup de gens, l'opéra et la comédie n'étaient que l'accessoire ; c'était surtout le pharaon qui les attirait. D'autres aimaient également les deux divertissements, et trouvaient très-commode de les goûter concurremment. Cependant les salles de pharaon furent fermées par ordre du gouvernement, qui accorda à l'entrepreneur, comme dédommagement, un subside de quatre cents pistoles de Brabant, ou d'environ huit mille livres de France. Cette indemnité n'étant pas équivalente au produit des jeux, d'Hannetaire se retira. De 1760 à 1767, il eut plusieurs successeurs, dont aucun n'alla jusqu'à l'expiration de son privilége. Toute cette partie des annales du théâtre de Bruxelles est aussi obscure que l'histoire de l'empire byzantin. On se perd à suivre l'ordre de l'avénement et de la chute de toutes les dynasties d'entrepreneurs.

Bruxelles était menacée de n'avoir plus de théâtre, ou du moins de n'être plus visitée désormais que par des troupes ambulantes, car on commençait à douter qu'il se présentât un spéculateur assez hardi pour se charger du lourd fardeau de cette direction ruineuse. Des acteurs formèrent le projet d'établir une société semblable, pour son organisation, à celle des Comédiens Français de Paris, et le soumit au comte de Cobenzel. Ce ministre approuva leur plan et leur fit expédier des lettres d'octroi.

La troupe de 1767 était loin de présenter l'ensemble d'un personnel aussi nombreux que celui qui est employé aujourd'hui à l'exploitation du théâtre de la

Monnaie. Elle se composait de treize acteurs, neuf actrices; un premier danseur maître de ballets et une première danseuse; huit figurants et autant de figurantes. L'orchestre comptait trente musiciens. Les mêmes artistes jouaient dans la comédie et dans l'opéra-comique. On sait que la musique dramatique de ce temps-là ne demandait ni beaucoup de voix, ni beaucoup d'art. On *disait* plutôt qu'on ne *chantait* les ariettes des compositeurs du siècle dernier. Aussi les ténors étaient-ils moins rares, duraient-ils plus longtemps, et coûtaient-ils moins cher que de nos jours.

Vers la fin du XVIIIe siècle, le théâtre de Bruxelles passait pour un des plus beaux et des plus importants de l'Europe. Nulle part les pièces n'étaient montées avec plus de soin. « Les décorations, dit l'auteur d'un *Voyage dans les Pays-Bas autrichiens,* sont, pour la plupart, très-bien entendues de perspective, traitées avec goût et d'un excellent effet. Il est peu de théâtres, en Europe, mieux montés et plus riches dans ce genre. Quant à l'orchestre, son mérite est universellement reconnu, et cette partie essentielle d'un spectacle, surtout aujourd'hui, ne laisse ici souvent rien à désirer. » Il est probable que ces décorations d'un si bel effet nous satisferaient peu; mais tout est relatif, et si l'on jugeait la mise en scène si remarquable au théâtre de Bruxelles, c'était par rapport à l'imperfection de cette partie des spectacles dans les autres villes de l'Europe. Du reste, ce n'est pas ce qu'il nous importe le plus de constater. Nous insisterons surtout sur les éloges qu'on donnait à l'orchestre, éloges qui prouvent combien le goût de la musique

instrumentale est ancien dans nos provinces, et avec quel succès cet art y était dès lors cultivé.

Nous ne poursuivrons pas davantage cet aperçu de l'histoire du théâtre de Bruxelles; ce serait rompre trop complétement l'ordre chronologique que nous nous sommes proposé d'observer autant que nous le pourrions. Nous aurons plus d'une fois encore, en parlant de nos artistes, l'occasion de revenir sur la situation de la musique théâtrale en Belgique. Nous allons retourner sur nos pas, pour donner à des faits d'une époque antérieure la mention qu'ils réclament.

CHAPITRE XIX.

Plusieurs musiciens liégeois. — Lambert Pietkin. — H. G. Hamal. — J. N. Hamal. — Les concerts du comte de Bonneval. — La chapelle du prince Charles de Lorraine. — De Crocs. — Fitzthumb. — Van Maldere.

Nous avons cité déjà plusieurs musiciens de mérite nés à Liége. N'oublions ni Henri Guillaume Hamal, ni son fils Jean Noël Hamal, artistes dont les historiens et les biographes liégeois vantent chaleureusement le talent; mais parlons de Lambert Pietkin, leur maître, homme très-savant. Lambert Pietkin, chanoine de Saint-Materne, à Liége, dirigea pendant trente-cinq ans la musique de l'église cathédrale de cette ville. On a de lui un recueil de motets intitulé *Sacri concentus,* publié à Liége en 1668. La mé-

moire de Pietkin était en grande vénération parmi les artistes de sa ville natale. Il mourut en 1680, âgé de cent ans. La chapelle des Flamands, où les musiciens célébraient tous les ans la fête de sainte Cécile, avait été enrichie par lui d'un tableau de Bertholet-Flémalle, représentant cette sainte. Après sa mort, ses élèves allèrent y invoquer en sa faveur l'intercession de leur patronne.

Le plus renommé des disciples de Lambert Pietkin fut Henri Guillaume Hamal. S'il fallait en croire M. de Villenfagne, historien passionné pour tout ce qui peut rehausser la gloire de la ville et de la province de Liége, Hamal aurait été un artiste éminent. Il s'était fait remarquer très-jeune par la beauté de sa voix et par l'expression de son chant. Il fut, pendant plusieurs années, maître de musique de l'église principale de Saint-Trond, puis revint à Liége exercer les mêmes fonctions à la cathédrale. Ses motets et ses cantates lui firent une certaine réputation. Il improvisait facilement et chantait dans les sociétés, où il était fort recherché, en s'accompagnant sur le violoncelle. Toutefois, nous devons avouer que les particularités rapportées par M. de Villenfagne comme des témoignages de son mérite nous en donnent, au contraire, une idée peu favorable. Elles nous prouvent que Hamal était un bon vivant, un convive agréable, mais un musicien médiocre.

Henri Guillaume Hamal eut un fils, Jean Noël Hamal, qui apprit de Henri Dupont, maître de musique de l'église Saint-Lambert, les premiers principes de la composition. Quand il eut terminé ses études élémentaires, il partit pour l'Italie où il devait trou-

ver des maîtres capables de développer ses heureux instincts, ainsi que de brillants modèles. Telles sont les vicissitudes des choses : jadis les artistes belges étaient allés en Italie jeter les bases de la science musicale et fonder des écoles ; maintenant ils s'y rendaient pour acquérir le savoir dont les traditions n'existaient plus dans leur pays. Les rôles étaient changés. Jean Noël Hamal passa trois ans à Rome et reçut les conseils de maîtres fameux. Quand il revint à Liége, on lui offrit la place de maître de musique de la cathédrale, qu'il accepta. Il augmenta le nombre des exécutants placés sous sa direction, et perfectionna singulièrement le chant ecclésiastique, qui avait besoin de réformes. Compositeur actif et fécond, il écrivit un grand nombre de messes, et de psaumes à grand orchestre. Comme tous ceux qui ont vu l'Italie, il éprouva le désir de visiter une seconde fois cette terre des arts. Vingt années s'étaient écoulées depuis l'époque de son premier séjour à Rome. Toute une nouvelle génération de compositeurs avait surgi. Hamal se lia avec Jomelli et surtout avec Durante, qui, en signe d'estime pour ses talents, lui fit présent de plusieurs de ses manuscrits.

Hamal ne quitta pas sans regret, après y avoir passé deux années, cette Italie que, suivant toute apparence, il ne devait plus revoir. Il revint à Liége où le rappelaient les devoirs de sa charge. Peu de temps après son retour, il écrivit deux oratorios, *Jonathas* et *Judith,* qui marquèrent un progrès réel dans son talent. Depuis son second voyage en Italie, son plus vif désir était de composer de la musique dramatique. Il lui manquait des poëmes. Faute

d'en avoir de français ou d'italiens, faute, surtout, de pouvoir faire représenter les opéras qu'il avait écrits sur des paroles de l'une ou de l'autre de ces deux langues, il accepta des pièces en patois liégeois que lui firent de quasi-littérateurs de ses amis. Les ouvrages de ce genre, qu'il a mis en musique, sont au nombre de quatre. En voici les titres : 1° *Il Voiegge di Chafontaine, ès treux act;* 2° *li Liégeoi egagi, ès deux act;* 3° *li Fieffe di Honte-fi-Ploû, opera comiqu ès treux parteies;* 4° *les Ypocontes, opera burless ès treux act.* Ces quatre pièces ont été imprimées à Liége, mais les partitions de Hamal sont demeurées manuscrites. Il nous est impossible de juger jusqu'à quel point il était doué du génie de la scène lyrique. Ses succès ne nous en seraient pas des témoignages suffisants, car il a pu trouver chez ses compatriotes des juges trop portés à l'indulgence.

Dans les dernières années de sa vie, Hamal fut atteint d'une paralysie qui l'empêcha de remplir ses fonctions. Il fit venir d'Italie un de ses neveux, du même nom que lui, qu'il y avait envoyé pour étudier la composition et qu'on nomma à sa place sur sa recommandation. Il mourut en 1778, laissant inachevé un *Miserere* qu'il avait commencé deux jours avant de rendre le dernier soupir.

Parmi les musiciens liégeois, nous citerons encore un maître de musique de la cathédrale, nommé H. Famar, sur lequel on manque de renseignements, mais dont le tombeau, orné d'une inscription qui atteste son grand mérite, se voit encore à Saint-Lambert. Une autre épitaphe assez curieuse, gravée sur une tombe, dans l'église collégiale de Saint-Jacques,

nous apprend que Liége possédait un facteur d'orgues célèbre vers la fin du XVIIe siècle. Voici le texte de cette inscription :

André Séverin, en son art sans pareilles,
Nous a fait ces orgues, l'une de ses merveilles,
Reçut à Maestricht sa vie et son estre,
Et mourut, rempli de grâces dans ces cloistres :
Ainsi, d'un destin très-heureux,
Son corps repose dans ces lieux,
Son âme esclate dans les cieux
Et son ouvrage au milieu.

Cette épitaphe, que nous ne donnons pas pour un modèle de style lapidaire, serait inintelligible si nous n'ajoutions pas qu'André Séverin était enterré sous ses orgues.

Liége a donné naissance à l'un des violonistes les plus remarquables du XVIIIe siècle. Guillaume Kennis quitta sa ville natale pour aller prendre possession de l'église Saint-Pierre à Louvain. Il était d'une grande force sur le violon, à une époque ou l'exécution instrumentale était généralement négligée. Nul ne maniait, disait-on, plus habilement l'archet. Marie-Thérèse eut le désir de l'entendre et le fit venir à Bruxelles pour qu'il jouât en sa présence. Kennis fit de son mieux, c'est-à-dire qu'il fit très-bien. L'impératrice fut charmée de son talent, et, pour lui marquer son estime, lui donna un magnifique violon de Steiner que ce luthier, dont la célébrité égalait presque celle de Stradivarius, avait fait pour la famille impériale. Des symphonies et des concertos de Kennis ont été publiés en Hollande et à Paris.

Les concerts ont, à Bruxelles, une origine plus

ancienne qu'on ne croit communément. On n'apprendra pas sans surprise que des soirées de musique avaient lieu régulièrement chez un particulier de cette ville dès le commencement du XVIIe siècle. Le fameux comte de Bonneval, envoyé par le prince Eugène dans les Pays-Bas en qualité de général d'infanterie, voulut, dès son arrivée à Bruxelles, lutter d'influence avec le marquis de Prié. Son premier soin, pour gagner la noblesse, fut de monter sa maison sur un grand pied de magnificence, tandis que son antagoniste vivait avec une parcimonie indigne de son rang. Aristocratique ou roturière, la foule court partout où le plaisir la convie, surtout quand ce plaisir ne coûte rien. L'hôtel du comte de Bonneval regorgea de visiteurs, et celui du marquis de Prié fut complétement délaissé. Bonneval ne se fait pas illusion sur les motifs qui lui attiraient tant d'amis, car voilà comment il s'exprime dans ses mémoires :

« A mon arrivée à Bruxelles, je m'établis dans l'hôtel d'Épinay. J'affectai d'y vivre avec encore plus de splendeur que je n'avais fait partout ailleurs. Je n'eus pas de peine à effacer le sous-gouverneur, qui, par son avarice, qui était extrême, faisait le moins de dépenses qu'il lui était possible. Dès que je fus un peu rangé, je donnai à manger tous les jours, j'eus un concert réglé deux fois la semaine. Quoique je n'eusse point de femme, les dames se mirent sur le pied de me voir. Prié fut bientôt presque abandonné. On n'alla plus chez lui que par politique et par bienséance ; l'amitié, le plaisir attirèrent chez moi tout le monde. La bourgeoisie suivit l'exemple de la noblesse et me fut entièrement dévouée. »

Malheureusement le comte de Bonneval ne nous dit pas en quoi consistaient les concerts qu'il donnait deux fois par semaine ; il ne nous fait connaître ni quelle musique on y exécutait, ni quels artistes avaient mission de charmer les oreilles de ses invités. Il est évident qu'il se souciait peu de tout cela, et que son goût personnel n'y était pour rien. C'était pour lui une affaire de vanité, et rien de plus. Nous savons du moins que la musique était fort en honneur à Bruxelles, puisque l'attrait d'un concert suffisait pour que la haute société désertât les salons d'un gouverneur, au risque d'encourir ses inimitiés, pour se rendre en foule dans ceux de son rival. C'est tout au plus si l'art aurait aujourd'hui ce pouvoir.

La chapelle de l'archiduc Charles de Lorraine se composait de huit chanteurs, savoir : deux hautes-contre, deux tailles, deux basses et deux enfants de chœur, plus trois premiers violons, trois seconds violons, une *alte-viola*, un ténor de viole, deux violoncelles, une *double basse*, deux hautbois et flûtes traversières, un *fagotiste* ou basson et deux organistes, plus encore, dans des fonctions accessoires, deux luthiers, un copiste et un souffleur d'orgues. Henri Jacques De Croes, de Bruxelles, était le maître de chapelle. Il quitta ce poste pour aller à Ratisbonne prendre la direction de la musique du prince de la Tour et Taxis. Son fils, qui fut aussi son élève, lui succéda dans ces dernières fonctions. Tous deux ont publié des symphonies et diverses compositions instrumentales.

De Croes fut remplacé, comme maître de chapelle du prince Charles de Lorraine, par un artiste qui,

bien que né en Autriche, est généralement mis au nombre des musiciens belges, attendu qu'il vint enfant dans les Pays-Bas, qu'il y fit toutes ses études et qu'il y passa le reste de sa vie. Witzthumb, plus connu sous le nom de Fitzthumb, né à Baden, près de Vienne, fut envoyé par ses parents à Bruxelles, pour entrer dans la chapelle de l'archiduchesse Marie Élisabeth, sœur de l'empereur Charles VI et gouvernante des Pays-Bas. Tout en remplissant ses fonctions musicales, il fit ses études au collége des Jésuites de cette ville. Les événements politiques entravèrent un moment ses travaux d'artiste, et furent sur le point de lui faire changer de carrière. Pendant la guerre de sept ans, il fut incorporé dans un régiment de hussards et servit sous les ordres du comte de Hudig. Après la paix de 1748, il déposa les armes pour retourner à ses occupations pacifiques. Il suivit à Bruxelles l'archiduc Charles de Lorraine, entra à la chapelle de la cour, et fut nommé, peu de temps après, chef d'orchestre du théâtre. Burney, juge compétent et impartial, rend justice à son talent dans les termes suivants : « L'orchestre de ce théâtre (celui de Bruxelles) est renommé dans toute l'Europe; il est à présent sous la direction de M. Fitzthumb, maître de chapelle, homme actif, intelligent, qui met beaucoup de zèle à conserver la bonne discipline parmi ses musiciens. » C'est par les soins de Witzthumb que furent montés la plupart des opéras de Grétry, immédiatement après leur succès à Paris. Le théâtre de Bruxelles tenait à honneur de n'être devancé par aucun autre dans cet hommage au génie du célèbre compositeur liégeois.

Chose singulière, on traduisait les opéras-comiques en flamand, pour les représenter au théâtre de Bruxelles. Burney nous apprend qu'il a vu représenter ainsi *le Tonnelier,* de Duni, et *Toinon et Toinette,* de Gossec. Il ajoute que les habitants du pays paraissaient prendre beaucoup de plaisir à la représentation de ces pièces. Le texte musical était assez généralement respecté. Cependant il était nécessaire de l'altérer dans de certains endroits, pour adapter les airs à la poésie flamande. C'était Witzthumb qui se chargeait de faire ces arrangements. La Belgique produisait donc alors des chanteurs, ou du moins des acteurs, capables de chanter les faciles mélodies des compositeurs du temps. Cette particularité mérite d'être consignée.

Un des enfants de chœur de la chapelle royale montra pour la musique des dispositions toutes particulières. Il était né à Bruxelles et s'appelait Pierre Van Maldere. De Croes le prit en amitié et lui donna des leçons de composition, puis le fit admettre comme violon dans la musique particulière du prince Charles de Lorraine. Son talent fut remarqué du prince, qui le fit monter en grade, en le chargeant de l'exécution des solo. Vers la même époque (1755), il entra dans l'orchestre du théâtre avec les mêmes fonctions que celles qu'il remplissait à la chapelle. Pour lui donner un plus grand témoignage de considération, le prince Charles le nomma son valet de chambre. On sait que ce titre sonnait autrefois à l'oreille d'une tout autre façon qu'aujourd'hui. Il n'emportait nullement l'idée de la domesticité, et n'obligeait celui qui le portait à aucune fonction humiliante. Être le valet de chambre

d'un prince passait pour un honneur. Devenu valet de chambre d'une altesse impériale, Van Maldere ne crut plus de sa dignité de figurer au pupitre des premiers violons de la chapelle. Il obtint que son frère aîné, Guillaume, qui avait moins de talent que lui, fût nommé à sa place.

Pierre Van Maldere ne renonçait cependant pas à sa carrière d'artiste. Il demanda au prince un congé pour aller à Paris essayer de se faire une réputation comme compositeur. Arrivé dans cette ville, il publia des symphonies qui furent exécutées en public, et dans lesquelles on reconnut assez de mérite pour qu'un littérateur consentît à lui confier un mauvais poëme d'opéra-comique. Nous disons un mauvais poëme, et c'était déjà une grande faveur que beaucoup de musiciens attendaient sans pouvoir l'obtenir. Un mauvais poëme fournissait au compositeur inconnu l'occasion de montrer ce dont il était capable. Son premier ouvrage tombait, parce qu'alors la meilleure partition était impuissante à faire réussir une pièce condamnée par l'opinion; mais on avait constaté qu'il avait du talent, lorsqu'il en avait, et les poëmes ne lui manquaient plus. La difficulté qu'éprouvent les compositeurs à obtenir des livrets d'opéras est une histoire de tous les temps. *La Bagarre,* tel était le titre de l'opéra-comique de Van Maldere, lequel fut représenté à la Comédie-Italienne le 10 février 1762. La pièce fut vigoureusement sifflée; mais le public applaudit la plupart des morceaux de musique, afin de prouver qu'il n'avait pas voulu faire partager à l'auteur de la partition la disgrâce du littérateur. Van Maldere n'apprécia pas cette distinction; il se sauva de Paris

les oreilles remplies du bruit des sifflets qui avaient accueilli *la Bagarre*, et jurant qu'il ne ferait pas de nouvelles tentatives pour réussir dans la carrière théâtrale. Lorsqu'il revint à Bruxelles, ses différents emplois lui furent rendus ; mais il ne les conserva pas longtemps. Il mourut le 3 novembre 1768, âgé seulement de quarante-quatre ans. Le prince Charles de Lorraine voulut marquer jusqu'au bout la considération qu'il avait pour Van Maldere. Il fit faire à Saint-Jacques sur Caudenberg des funérailles magnifiques à celui qui avait été son valet de chambre et son musicien favori.

Les symphonies de Van Maldere, publiées à Bruxelles et à Paris, ont valu à leur auteur les suffrages des amateurs de tous les pays. On ne les joua pas seulement avec succès en Belgique et en France ; en Allemagne, où les premières compositions d'Haydn n'avaient pas encore paru, elles furent considérées comme des pièces instrumentales du premier mérite.

Pierre Van Maldere fut remplacé au théâtre, ainsi qu'il l'avait été à la chapelle du prince, par son frère, Guillaume. Bruxelles possédait alors plusieurs musiciens distingués. Sainte-Gudule avait pour maître de chapelle Adrien Van Helmont, dont il sera parlé plus loin, et qui, sans avoir sous sa direction un nombre d'exécutants très-considérable, faisait néanmoins de bonne musique dans son église. A force de persévérance, il avait fini par obtenir du clergé que des femmes fussent admises à venir chanter les parties de soprano les jours de grande solennité. Longtemps cette faculté, qui constitue une

dérogation aux règles canoniques, lui avait été refusée, et pourtant c'était à la participation des voix féminines qu'il fallait attribuer la supériorité musicale de Sainte-Gudule sur les autres églises de Bruxelles, et même de la Belgique. A la chapelle de la Madeleine, l'orgue était joué d'une manière supérieure par un artiste du nom de Strase, renommé non-seulement comme claveciniste, mais comme étant de première force sur la clarinette, la flûte et le hautbois; musicien universel comme on en trouvait jadis dans toutes les villes qui n'offraient pas assez de ressources pour la pratique d'une seule branche de l'art. Les jours de fête, l'office était célébré, dans la chapelle de la Madeleine, avec accompagnement d'un orchestre complet. Strase y faisait souvent entendre des compositions religieuses sur des paroles italiennes, ce qui n'était nullement conforme aux usages de nos églises.

La harpe dut de notables perfectionnements à un artiste belge, né ou fixé à Bruxelles, vers l'époque où s'y faisaient remarquer les musiciens qui viennent d'être cités. Jusqu'alors la harpe avait été garnie d'un nombre de cordes égal à celui des tons et des demi-tons dont se compose l'échelle musicale. Au moyen d'un mécanisme de pédales ingénieusement conçu, qui faisait monter à volonté chaque corde d'un demi-ton, l'artiste dont il est ici question, et qui s'appelait Simon, trouva tout à coup le moyen de débarrasser la harpe de la moitié de ses cordes. Non-seulement l'instrument, ainsi modifié, présentait plus de facilité pour l'exécution, mais encore il gagnait en sonorité. Grâce à cette innovation, la

harpe était devenue l'instrument de prédilection des dames et des demoiselles de Bruxelles. Il n'y avait pas de jeune personne bien élevée, de la noblesse ou de la bourgeoisie, pour laquelle la harpe ne fût un complément nécessaire d'éducation.

Les musiciens distingués sortis de la chapelle du prince Charles de Lorraine sont nombreux; nous en avons déjà cité plusieurs; en voici encore toute une famille. Jacques Antoine Godecharle, maître de musique de la paroisse Saint-Nicolas et basse chantante de la chapelle royale, eut un fils, né à Bruxelles en 1742, auquel il enseigna les éléments de la musique et qu'il fit entrer, comme enfant de chœur, dans la chapelle. Eugène Godecharle avait appris le violon, guidé par son seul instinct. Le prince Charles l'envoya à Paris, pour se perfectionner par les conseils d'un maître habile. Lorsqu'il revint à Bruxelles, il rentra à la chapelle; mais au lieu de faire partie du chœur, ce fut dans les rangs des instrumentistes qu'il prit place.

Peu de temps après, il fut nommé maître de musique de l'église Saint-Géry. De Croes, le directeur de la chapelle de la cour, mourut en 1786. Godecharle se mit sur les rangs pour le remplacer. Il n'était pas seul à soumissionner ce poste important. Mestrino, musicien bohème fixé à Bruxelles, et Witzthumb, avaient la même prétention. Godecharle leur était supérieur à tous deux comme compositeur; mais Witzthumb lui fut préféré, à cause de son habileté comme chef d'orchestre. Godecharle se résigna aux fonctions plus modestes de premier violon, qu'il cumulait avec sa maîtrise de Saint-Géry. Ses composi-

tions instrumentales, symphonies et sonates, étaient fort estimées des musiciens du temps et se jouaient dans tous les concerts d'amateurs, plus nombreux alors qu'ils ne le sont aujourd'hui. Godecharle a écrit aussi plusieurs morceaux pour la harpe ; il jouait lui-même de cet instrument d'une manière distinguée. Il mourut à Bruxelles en 1814, la même année que Witzthumb, son ancien rival. La révolution leur avait été peu favorable à l'un et à l'autre. Ils avaient perdu, lors de l'invasion de la Belgique par les armées françaises, les pensions qu'ils avaient obtenues à la suite de longs services.

Eugène Godecharle avait trois frères, qui furent, comme lui, enfants de chœur de la chapelle royale. L'aîné reçut de De Croes des leçons de composition et fut maître de musique de l'église Saint-Nicolas. Le second jouait du hautbois. Le troisième était à la fois basse chantante et sous-maître à l'école de dessin de Bruxelles. Ces deux professions ne le conduisirent pas à la fortune, car la misère lui fit prendre la résolution extrême de terminer sa vie par un suicide.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, l'église Sainte-Gudule eut pour maître de chapelle A. Van Helmont. Cet artiste avait fait, comme ceux qui viennent d'être cités, ses premières armes dans la chapelle royale, pépinière d'où sortaient les meilleurs compositeurs et les instrumentistes les plus habiles. Bien qu'il se destinât à la carrière musicale, il fit ses études comme s'il avait dû devenir avocat ou procureur. Sa famille était alliée aux maisons de Mérode et de Stassart ; c'était une raison pour qu'il voulût se distinguer, par une éducation soignée, de la plupart de ses confrères.

Il lui semblait que c'était moins déroger. Lorsqu'il eut suffisamment étudié le latin, sans négliger le violon, il partit pour la Hollande. La place de chef d'orchestre de l'opéra d'Amsterdam était vacante ; il la sollicita et l'obtint. Il n'était en possession de son emploi que depuis peu de temps, quand un incendie consuma le théâtre auquel il était attaché. Cet événement le rappela à Bruxelles où il succéda à son père, devenu vieux, comme maître des enfants de chœur de Sainte-Gudule. Il rentra, à la même époque, à la chapelle royale, et pendant quarante ans il conserva ces deux emplois qu'il remplit avec zèle, à défaut de qualités plus brillantes. Van Helmont n'était pas doué du génie de la composition. Tout au plus aurait-il fait quelques motets passables. Il eut un jour la fantaisie d'écrire la partition d'un opéra, et mal lui en prit. Il faut dire toutefois à sa justification qu'il céda, en risquant cette entreprise téméraire, aux obsessions d'un littérateur incapable. Ce littérateur avait fait un mauvais poëme d'opéra-comique intitulé *l'Amant légataire*. En peine d'un compositeur, il avait songé à Van Helmont, dont la réputation de bon musicien, mais de bon musicien de cathédrale, était établie. Ignorant que les divers genres exigent des aptitudes spéciales, le malencontreux poëte alla trouver Van Helmont, et lui proposa d'orner sa pièce d'airs analogues au sujet. Notre vieux maître de chapelle s'excusa d'abord sur son inexpérience du travail qu'on sollicitait de lui ; mais son futur collaborateur insista d'une manière si pressante, qu'il finit par engager sa parole. Composer une partition d'opéra ne fut pas pour Van Helmont chose facile. Il aurait écrit dix messes pendant le temps

qu'il mit à faire chaque morceau. Cependant, après bien des efforts, il arriva au terme de son labeur. L'opera achevé, il s'agissait de le faire représenter. Ce ne fut pas chose aisée pour Van Helmont, que de présider à sa mise en scène. Les acteurs, jugeant bien le mérite de l'œuvre dont ils étaient appelés à être les interprètes, n'apprenaient leur rôle qu'avec une grande répugnance, et mettaient à de rudes épreuves la patience du malheureux compositeur. Il fallut l'influence de la princesse de Ligne, dont la protection était acquise à tous les artistes, pour que les obstacles qu'on ne cessait d'opposer à Van Helmont fussent surmontés. Le jour de la représentation arriva. La princesse de Ligne voulut que les auteurs fussent témoins du succès que sa bienveillance espérait pour eux. Van Helmont et sa famille vinrent, avant le lever du rideau, s'installer dans une première loge. Chacun connaissait le maître de chapelle de Sainte-Gudule; tous les regards se portèrent vers lui à son entrée dans la salle, et il fut accueilli par de vifs applaudissements auxquels il répondit en saluant gravement l'assemblée. C'était d'un heureux augure. L'opéra commença. L'ouverture n'était pas bonne; mais le public l'applaudit, comptant être récompensé de son indulgence par ce qui allait suivre. Le premier morceau fit bâiller les plus indulgents. Van Helmont s'était vainement efforcé de modifier son style. Il avait composé des airs d'opéra-comique, comme il eût fait d'un *Requiem* ou d'un *Miserere*. Le public avait encore l'habitude de siffler ce qui lui déplaisait au théâtre. Un spectateur, excédé d'ennui, fit entendre ce bruit aigu si cruel pour l'oreille des auteurs, et son

exemple fut généralement imité. Van Helmont s'élança hors de la loge, suivi de sa femme et de ses enfants. Le peu de personnes qu'avait contenues sa présence se joignirent aux siffleurs, et le rideau fut baissé à la moitié de la pièce. Van Helmont se rappela longtemps avec amertume cette funeste soirée où il avait vu se changer en une lourde chute le triomphe sur lequel il avait imprudemment compté; mais du moins la leçon lui profita : il jura qu'on ne le prendrait plus à faire de la musique de théâtre, et il tint parole. *L'Amant légataire* fut son seul opéra.

Anvers était, après Bruxelles, la ville des Pays-Bas où la musique était le plus cultivée, et qui possédait le plus d'artistes distingués à la fin du XVIIIe siècle. Cette supériorité sur nos autres grandes cités était d'ancienne date; on a pu en juger par les relations précédentes. Anvers possédait les plus belles orgues de la Belgique. Dès longtemps elle avait d'excellents facteurs pour cet instrument; Louis Hey, un de ces fabricants-artistes, soutenait parfaitement la renommée de l'ancienne industrie nationale dont il était alors l'un des représentants. Dans l'église Notre-Dame, il y avait trois orgues : l'un placé à l'entrée du chœur; les deux autres, plus petits, dans des chapelles latérales. L'organiste, appelé Van den Bosch, était un homme de savoir et de goût, connaissant bien tous les styles et sachant en faire une judicieuse application. Artiste intelligent, il gémissait souvent de ce qui se faisait, en musique, dans le sein même de son église; mais que peut le sens délicat d'un seul homme contre les habitudes et les préjugés de tous? Les fidèles avaient toutes les peines du monde à ne pas

fuir le saint lieu, s'ils entendaient une messe en musique exécutée comme elle l'était alors. De certaines parties de l'office étaient accompagnées par le serpent, d'autres par deux bassons discords; parfois six maigres violons, renforcés d'une seule contre-basse, se mêlaient à ces instruments. Par un oubli des convenances qui se comprend à peine, les musiciens préludaient et s'accordaient dans l'église, ainsi qu'ils le font, de nos jours, au théâtre. L'orgue, joué par Van den Bosch, pouvait seul faire une diversion agréable à l'oreille des assistants. Dans les processions, les psaumes étaient accompagnés par des cors de chasse et par des serpents.

Après Van den Bosch, le plus distingué des artistes voués au service de l'Église que possédait la ville d'Anvers était un Liégeois nommé Blavier, maître de musique de Saint-André; c'était un homme docte et sérieux, possédant la plus riche bibliothèque musicale qu'il y eût dans les Pays-Bas et sachant s'en servir. Le contre-point n'avait plus de mystères pour lui; avec un peu plus de génie, il aurait rappelé les célèbres compositeurs belges du xve siècle; mais la nature ne lui ayant pas accordé la faculté d'inventer, il se contentait d'être le dépositaire des œuvres d'autrui.

La maison des Ruckers, célèbres facteurs de clavecins, dont il a été parlé plus haut, avait duré plus d'un siècle, conservant, de génération en génération, sa supériorité. Rien n'est éternel. Le dernier des Ruckers mourut; mais il n'emporta pas dans la tombe le secret de l'excellente fabrication qui avait fait la renommée de ses ancêtres. Dulcken, Bull et

Van den Elsche, ses élèves, avaient hérité des talents de leur maître, et Anvers continuait à expédier dans toute l'Europe des clavecins, ainsi que des épinettes que se disputaient les amateurs.

Peut-être sera-t-on curieux de comparer les corps de musique militaire d'il y a un siècle avec ce qu'ils sont aujourd'hui. Voici la composition de la musique de l'un des régiments wallons en garnison dans les Pays-Bas du temps de la domination autrichienne : quatre trompettes, trois fifres, deux hautbois, deux clarinettes, deux tambours de basque, des cymbales, trois tambours ordinaires et une grosse caisse. Ces musiques se faisaient entendre deux fois par jour sur la place principale de la ville où le régiment tenait garnison, et servaient ainsi à la récréation des habitants.

On conservait jadis à Anvers, dans le magasin des riches marchands qui faisaient un commerce si important avec les villes hanséatiques, une collection d'instruments singuliers. C'étaient des flûtes de quarante espèces différentes, pourvues de clefs et de pièces de rapport qui servaient à les allonger. Ces instruments avaient été faits à Hambourg, du même bois, et par le même ouvrier. Le nom du facteur, Gaspard Rauchs Scratenbach, était gravé sur un anneau de cuivre qui les entourait. Quelques-uns, plus grands que des bassons, étaient terminés à leur partie inférieure par des figures humaines soigneusement sculptées. On rapporte qu'à l'époque où Anvers brillait, par l'activité de son commerce, entre toutes les villes du monde, des musiciens experts dans l'art de jouer ces instruments s'en servaient pour accompagner les négociants depuis leurs vastes magasins jusqu'à la bourse,

en faisant entendre des airs composés à cette intention. Lors de la décadence de la ligue hanséatique, les négociants anversois cessèrent de se faire donner ces concerts quotidiens. Les instruments furent déposés, à titre de monuments historiques, dans une chambre où on les montrait encore aux étrangers vers le commencement de ce siècle. Nous ignorons à quelle époque et dans quelles circonstances ils ont disparu.

CHAPITRE XX.

Grétry. — Son enfance. — Ses premières études. — Départ pour l'Italie. — Voyage à pied. — Arrivée à Rome. — Entrée au collége des Liégeois. — Travaux. — Visite à Piccini. — Succès de l'intermède des *Vendangeuses*. — Grétry est mandé chez le gouverneur. — Les concertos de flûte de milord W***.

Le 11 février 1741, un enfant naissait à Liége, qui était destiné à marquer au premier rang dans les annales de la musique de son temps. Cet enfant fut baptisé sous le nom d'André Modeste Grétry. Son père, premier violon de l'église Saint-Martin, donnait des leçons aux jeunes gens de la ville et dirigeait au besoin un orchestre de danse aux kermesses des faubourgs, mêlant ainsi, pour vivre, le profane au sacré. Grétry était musicien d'instinct; l'art dans lequel il devait s'illustrer un jour était chez lui une

vocation. Il fallait même que cette vocation fût bien décidée, pour qu'elle résistât aux mauvais traitements qu'il eut à subir de la part de son premier maître. Son père le plaça, comme enfant de chœur, à l'église Saint-Denis. Le pédant chargé d'enseigner la musique aux pauvres enfants placés sous sa juridiction, était imbu de l'idée, alors généralement admise, que la sévérité est la base de toute bonne éducation. Bien que le jeune Grétry fût plus épargné que ses camarades, à cause de son intelligence et de sa docilité, il eut néanmoins encore tant à souffrir des durs caprices de ce maître, qu'il ne put jamais se rappeler sans amertume les années passées sous sa dépendance. Son goût inné pour la musique le soutint au milieu d'épreuves qui auraient dû avoir pour effet d'en arrêter le développement. Il cessa enfin de subir la tyrannie du maître de chapelle de Saint-Denis. Son père consentit à lui donner un autre professeur, homme doux et patient, dont les leçons lui furent autrement profitables.

Une troupe de chanteurs italiens vint s'établir à Liége et y demeura une année. Ce fut une bonne fortune pour Grétry. Il obtint du directeur son entrée à l'orchestre et assista, non-seulement à toutes les représentations, mais encore aux répétitions. Il écoutait avec recueillement les opéras de Pergolèse et des maîtres de l'époque. Ce fut, en quelque sorte, une révélation pour lui ; l'art lui apparaissait sous des formes nouvelles, sous les formes qui s'accordaient le mieux avec ses sentiments intimes. Il comprit qu'il n'avait aucune disposition pour la musique religieuse, tandis que ses instincts le portaient vers le style dramatique.

Cependant le temps n'était pas venu où il lui fût possible de donner un libre cours à ses penchants. Il était trop jeune, et d'ailleurs son éducation d'artiste était à peine ébauchée. Son père voulut qu'il rentrât à Saint-Denis; mais pour y prendre une position toute différente de celle qu'il y avait auparavant. Lorsqu'il avait quitté l'école des enfants de chœur, son maître lui avait décerné un brevet d'incapacité. Les chanoines sourirent de pitié quand il alla solliciter la faveur de chanter un motet à l'office du dimanche. Ce fut avec la certitude de sa défaite qu'on lui permit de tenter cette épreuve. Pour lui, quoique timide, il avait cette force de volonté qui est un gage du succès. Le motet qu'il chanta était un air italien adapté à ce texte : *non semper super prata casta florescit rosa*. A peine en avait-il dit les premières mesures, que l'orchestre s'éteignit jusqu'à la plus faible nuance du pianissimo, afin de mieux l'entendre. L'office terminé, le chapitre tout entier l'entoura pour le féliciter. Un des chanoines dit à son père qu'il exécutait dans le goût italien aussi purement que les meilleurs chanteurs d'opéra. Ce mot, singulier de la part d'un homme d'Église, est rapporté par Grétry dans ses mémoires. Le vieux maître de chapelle ne garda pas rancune à l'élève qui avait osé faire mentir ses oracles. Il lui tendit la main en lui disant : « Quoique vous n'ayez pas réussi comme enfant de chœur, je prédis que vous serez un bon musicien. »

Grétry ne chanta pas longtemps à Saint-Denis; l'époque de la mue arriva et lui imposa silence. Ses études prirent alors une autre direction. Il reçut des

leçons de composition de Moreau, maître de musique de Saint-Paul, et eut, pour le clavecin, les conseils de Renneckin, le premier organiste de Liége. Ce ne fut pas sans peine que son maître de composition l'obligea à se conformer aux règles de la méthode ordinaire. Il voulait écrire des morceaux, au lieu d'étudier le principe de la science des accords. Le chanoine de Harley, grand amateur de musique, donnait des concerts auxquels il invitait l'élite de la société. Grétry composa, à sa demande, des symphonies qui furent exécutées par l'orchestre qu'il réunissait périodiquement et qui obtinrent un succès général. Le chanoine de Harley fut le premier qui lui parla de l'heureuse influence qu'aurait sur le développement de son talent un voyage en Italie. Il se chargea d'entretenir le chapitre de ce projet, et d'obtenir son assentiment. Ce n'était pas une vaine formalité : il s'agissait de faire donner au jeune artiste un subside pour entreprendre son voyage, car il n'était pas au pouvoir de ses parents d'en supporter la dépense.

Le départ de Grétry pour l'Italie fut fixé au printemps suivant. Des arrangements furent pris avec un colporteur qui faisait deux fois par an le voyage de Liége à Rome, et qui s'engagea à lui servir de guide. Il quitta la maison paternelle dans les derniers jours du mois de mars 1759; il avait alors dix-huit ans. Ses voisins s'étaient mis aux portes pour le voir passer. Ému des adieux qu'il venait de faire à sa famille, et ne voulant pas risquer de faiblir dans un moment où il avait besoin de toute sa fermeté, il leur fit signe de ne pas l'arrêter. Il gagna d'un pas

rapide les portes de la ville, et jeta bientôt sur Liége un dernier regard.

Grétry s'était mis en route à pied, le sac sur le dos, le bâton à la main. C'est ainsi, c'est en pèlerin qu'il devait s'acheminer vers la capitale du monde chrétien. Il ne partait pas seul avec le guide auquel ses parents l'avaient confié. Au rendez-vous que celui-ci lui avait donné, il trouva un étudiant en médecine et un jeune abbé ; mais ce dernier, n'ayant pu supporter la fatigue des premiers jours de marche, s'arrêta à vingt-cinq lieues de Liége, en sorte que notre artiste n'eut qu'un seul compagnon. Aucun accident fâcheux ne marqua le long voyage des deux jeunes Liégeois. Ils parcoururent une partie de l'Allemagne et entrèrent en Italie par le Tyrol. Quand ils arrivèrent à Rome, il y avait deux mois qu'ils avaient quitté leur ville natale. Ils s'étaient arrêtés le moins possible en route, parce qu'ils avaient été prévenus qu'il ne restait que deux places vacantes dans le collége des Liégeois à Rome, et que ces places appartenaient aux premiers arrivants ; or ils craignaient d'être devancés.

Le collége où allaient se présenter nos jeunes gens avait été fondé par un Liégeois nommé Darcis. Tout étudiant en médecine, en chirurgie ou en droit, tout musicien, architecte ou sculpteur, né à Liége et âgé de moins de trente ans, avait le droit d'y demeurer cinq années. Il s'y trouvait dix-huit chambres prêtes à recevoir un nombre égal de pensionnaires. Ceux-ci étaient entretenus de tout ; la seule obligation qui leur fût imposée était de porter le costume d'abbé. Grétry et son compagnon furent installés dans le col-

lége Darcis, avec leurs compatriotes qui les avaient reçus à bras ouverts.

Le premier soin de Grétry fut de chercher un professeur de clavecin et de composition. On lui indiqua un vieil organiste dont il prit quelques leçons, mais qu'il ne tarda pas à quitter, l'ayant jugé incapable, pour se mettre sous la direction de Casali, le seul maître qu'il ait avoué. Il en coûta à Grétry de se mettre au régime exclusif de la fugue ; il aurait voulu composer immédiatement des motets, des cantates, voire même des opéras ; mais Casali eut assez d'influence sur lui pour l'empêcher d'en user si cavalièrement avec la science. Il fit comprendre à son jeune élève que s'il avait le malheur d'obtenir des succès par des travaux de ce genre faits prématurément, il n'aurait pas le courage de revenir à l'étude des règles du style, et que son éducation serait manquée à jamais. Grétry promit de suivre aveuglément les conseils de son maître. Il était venu en Italie pour puiser à la source des traditions de l'école la plus pure ; il ne voulait pas perdre les fruits de son voyage.

Grétry n'était pas né harmoniste ; ce ne fut pas sans peine que Casali lui enseigna les lois de la formation des accords. Il l'avoue lui-même dans ses *Essais*, mais en accusant du peu de rapidité de ses progrès la méthode qu'on lui faisait suivre. Ce que d'autres apprenaient facilement et en peu de temps, lui causait des peines infinies. Il travailla avec une ardeur qui lui fit contracter une maladie grave et qui l'obligea à un repos de plusieurs mois. Pour oublier pendant quelque temps la musique et le contre-point,

il alla s'établir. aux environs de Rome, à l'ermitage d'un religieux qu'il avait souvent visité dans ses longues promenades solitaires, et qui l'avait pris en affection.

Après deux ans d'un travail assidu, Casali jugea que son élève pouvait se passer de ses leçons, et continuer seul des études que l'expérience viendrait compléter. Souvent Grétry avait remplacé le vieux professeur, et dirigé, en son absence, ses compositions religieuses dans les églises où on les exécutait. Cette circonstance fit croire aux artistes de Rome qu'il avait le désir d'obtenir une place de maître de chapelle dans cette ville; mais tel n'était pas son projet. C'était vers le théâtre que le portaient tous ses vœux. Pourtant, comme ses camarades lui faisaient observer qu'il ne pourrait pas, lors même qu'il en aurait l'envie, devenir maître de chapelle à Rome, attendu que pour arriver à cette dignité musicale il fallait être reçu compositeur à l'Académie des Philharmoniques de Bologne, il voulut, par amour-propre, se ménager une réception à cette académie. Il n'était pas, à la vérité, en état de remplir entièrement les conditions de l'examen auquel devait être soumis le candidat. Il fallait que celui-ci écrivît une fugue sur un verset de plain-chant pris au hasard; or Casali, convaincu qu'il voulait seulement apprendre ce qu'il lui était indispensable de savoir pour composer des opéras, n'avait pas poussé jusque-là son éducation. Le célèbre père Martini lui vint en aide. Grâce aux conseils de ce savant musicien, il fut bientôt en état de surmonter l'obstacle que les statuts de l'Académie des Philharmoniques opposaient aux compositeurs inha-

biles, et il fut admis comme membre de cette institution.

Grétry voyait de près les premiers maîtres de l'Italie. Non-seulement il analysait leurs ouvrages, mais il se liait avec eux et leur entendait exprimer leurs idées sur l'art. Il y voyait encore une manière de s'instruire, et ce n'était pas celle dont il pensait qu'un jeune artiste pût retirer le moins de fruits. Un de ses amis lui proposa de le conduire chez Piccini. Il accepta avec joie. On venait de représenter *la Buona Figliuola*, et Grétry s'était enthousiasmé pour cette musique pleine d'invention. Piccini fit peu d'attention au jeune artiste et à son introducteur; il composait quand ils se présentèrent chez lui, et le seul sentiment qu'il manifesta fut le déplaisir qu'il éprouvait à être dérangé. Grétry lui demanda ce qu'il faisait; il répondit : *Un oratorio;* ce fut la seule parole qu'il prononça. Après être restés une heure dans une situation assez gauche, les deux visiteurs se retirèrent sans mot dire. Très-susceptible, et d'ailleurs blessé à juste titre de cet accueil peu hospitalier, Grétry en aurait conservé contre Piccini un long ressentiment, si ce maître n'avait dit publiquement, après avoir entendu le premier ouvrage du jeune Liégeois, qu'il l'avait en une estime toute particulière, parce qu'il ne suivait pas la route commune. Cet éloge, rapporté à celui qui en avait été l'objet, cicatrisa la blessure de son amour-propre.

Des scènes détachées et des symphonies firent connaître Grétry à Rome et attirèrent sur lui l'attention des artistes, à cause de la fraîcheur et de l'originalité de ses pensées. La réputation que lui avaient faite

ces premiers essais décida les entrepreneurs du théâtre d'Alberti à le désigner pour mettre en musique deux intermèdes intitulés *les Vendangeuses*. Ce choix causa quelque rumeur parmi les musiciens de Rome, qui trouvèrent scandaleux qu'on leur eût préféré un étranger, un jeune abbé du collége des Liégeois. Le public ne fit pas cause commune avec eux; il lui semblait tout naturel qu'on prît le talent partout où il se trouvait. Grétry croyait avoir tout le temps nécessaire pour faire son travail fort à l'aise, et il y mettait d'autant plus de lenteur, qu'il voulait soigner tout particulièrement un ouvrage de début. A peine avait-il écrit les premières pages de sa partition, que les entrepreneurs vinrent lui dire qu'ils n'avaient pas été contents de l'opéra par lequel ils comptaient faire l'ouverture de leur théâtre, et qu'ils l'avaient rendu au compositeur. *Les Vendangeuses* étaient, pour le moment, leur seule ressource, et il fallait que cet intermède fût fait, appris et répété en huit jours. Grétry eut beau se récrier sur l'insuffisance du délai, il fallut, bon gré mal gré, qu'il promît ce qu'on lui demandait. Pendant une semaine, il composa nuit et jour, livrant son manuscrit aux copistes page par page, et entouré des chanteurs qui étudiaient les parties fraîchement écrites. Il fut prêt au jour dit; mais on n'eut le temps de faire que deux répétitions générales. Grétry était bien ému, on le comprendra, le soir de la première représentation. L'obligation de tenir le clavecin dans l'orchestre, l'impressionnait surtout vivement. Il aurait voulu pouvoir se dispenser de le faire; mais c'était l'usage, et l'usage est tyrannique, en Italie plus qu'ailleurs. Il

parvint cependant à se rendre maître de lui. Quand les musiciens de l'orchestre s'accordèrent, il s'aperçut que le hautbois n'était pas au ton et il en fit faire l'observation à l'exécutant. Un de ses voisins lui dit à cette occasion : « J'ai vu à la place où vous êtes les Buranelli, les Jomelli; mais je puis vous assurer qu'au moment d'une première représentation, ils étaient incapables d'entendre si un instrument n'était pas juste. » Le succès fut complet; le public fit répéter un air, et cette faveur, moins prodiguée qu'aujourd'hui, était significative.

Le lendemain, le jeune compositeur, qui s'était endormi bercé par les plus doux rêves, fut éveillé en sursaut par un bruit de peau d'âne tout à fait assourdissant; c'étaient les tambours de la ville qui avaient imaginé de lui donner une aubade pour le féliciter sur son succès. Pour célébrer la victoire de Grétry, le collége des Liégeois avait converti son ordinaire frugal en un festin qui aurait fait envie aux anciens viveurs de Rome. Au moment où l'on allait se mettre à table, l'heureux auteur des *Vendangeuses* reçut l'ordre de se rendre sur-le-champ au palais du gouvernement. Il déjeuna d'abord, puis après il obéit à cette injonction. Le gouverneur l'accueillit sévèrement.

— Ignorez-vous, monsieur, dit ce fonctionnaire en fronçant le sourcil, qu'il est défendu, sous peine d'une amende de cent sequins, de recommencer aucun morceau de musique au théâtre, à moins que le gouverneur ou son représentant n'ait témoigné qu'il y consent, en plaçant un mouchoir blanc sur le devant de sa loge?

— Hélas! monseigneur, répliqua Grétry, j'étais si loin de croire mériter les honneurs du mouchoir, que je n'ai pas songé à regarder du côté de votre loge.

Le gouverneur ne put s'empêcher de rire. Cette repartie valut à Grétry d'être dispensé de l'amende.

Quelques jours après, Grétry, allant faire, le soir, une visite à une grande dame qui le protégeait, fut assailli, dans l'escalier de son hôtel, par un individu masqué qui lui porta plusieurs coups d'épée. Son petit manteau d'abbé fut percé de part en part; mais heureusement il ne fut pas blessé. On attribua ce guet-apens à la jalousie qu'avait causé à quelque musicien envieux le succès des *Vendangeuses*. Les motifs de cet intermède étaient devenus populaires à ce point, que Grétry fut un jour suivi, dans une promenade, par une troupe de jeunes perruquiers qui les chantaient en chœur.

Grétry était depuis huit ans à Rome, ayant oublié son pays natal. Il reçut une lettre de ses parents qui lui apprenaient qu'une place de maître de chapelle était vacante à Liége, et qui le pressaient de concourir pour l'obtenir, ne doutant pas que les connaissances qu'il avait acquises pendant un si long séjour en Italie ne l'eussent mis à même de l'emporter aisément sur les autres prétendants. Il semblait à ces bonnes gens qu'une place de maître de chapelle à Liége dût occuper le sommet des ambitions du jeune artiste. Eux-mêmes ne rêvaient pas pour leur fils un destin plus élevé. Pour les contenter, Grétry leur envoya un psaume qu'il avait composé sur le texte : *Confitebor tibi, Domine*. L'examen de ce morceau lui fit décerner à l'unanimité le titre de maître de

chapelle, et ce fut une grande joie dans sa famille; mais il ne s'empressa pas d'aller prendre possession du poste auquel on l'avait appelé. Après une longue attente, il fallut bien le remplacer.

Un grand seigneur anglais, grand joueur de flûte, vint à Rome vers l'époque où Grétry envoya à ses parents son *Confitebor*. Depuis longtemps ce riche amateur parcourait l'Italie, cherchant, sans l'avoir rencontré, un compositeur qui sût lui écrire des morceaux de flûte à sa convenance. Plusieurs concertos lui avaient été présentés; mais il les avait renvoyés à leurs auteurs, en les accompagnant toutefois d'un riche présent. Sur le bruit de sa renommée de fraîche date, l'Anglais mélomane vint trouver Grétry et lui adressa sa demande habituelle d'un concerto. Notre jeune artiste, qui savait par instinct comment il faut prendre les hommes, pria, avant tout, milord W*** de jouer quelques préludes en sa présence, afin de pouvoir mieux juger de ce qui convenait à son genre de talent. Peu de jours après, il envoya à ce gentilhomme un concerto dans lequel il s'était borné à réunir et à lier par quelques modulations les passages qu'il lui avait entendu exécuter. Milord W*** fut enchanté du morceau, fit un présent magnifique à Grétry, et lui offrit une pension viagère s'il voulait s'engager à lui envoyer, de temps en temps, en Angleterre un nouveau concerto.

CHAPITRE XXI.

Grétry quitte Rome pour se rendre à Paris. — Il s'arrête à Genève.— Visite à Voltaire pour obtenir un poëme d'opéra. — Grétry refait la musique d'*Isabelle et Gertrude*. — Succès de cet opéra sur le théâtre de Genève. — Départ pour Paris. — Premières démarches dans cette ville.

Un attaché de l'ambassade de France à Rome avait prêté à Grétry la partition de *Rose et Colas*, l'un des plus gracieux ouvrages de Monsigny. C'était la première fois qu'un opéra-comique français lui tombait sous les yeux. Il comprit, en le parcourant, que ce genre léger était celui dans lequel il était appelé à réussir, et il résolut de n'en plus traiter d'autre à l'avenir. Bien que plusieurs entrepreneurs de théâtres lui offrissent des engagements pour écrire de nouveaux intermèdes, il quitta l'Italie, se dirigeant

vers Paris. Sa bourse était médiocrement garnie. Il fut obligé de s'arrêter à Genève pour mettre ses finances en harmonie avec les besoins qui l'attendaient dans la capitale de la France. On savait qu'il avait étudié à Rome sous de bons maîtres; il arrivait précédé de quelque réputation; les élèves ne lui manquèrent pas. Les magistrats lui permirent de dépasser le prix fixé par le gouvernement pour les leçons de musique.

Au moment de l'arrivée de Grétry à Genève, la guerre était allumée entre les *représentants* et les *négatifs*. Les ambassadeurs de France, de Zurich et de Berne étant venus comme médiateurs, la république fit construire une salle de spectacle pour amuser Leurs Excellences, ainsi que pour offrir une distraction salutaire au peuple révolté. Une troupe de chanteurs qu'on avait fait venir à cette occasion représenta *Tom Jones, le Maréchal, Rose et Colas,* et d'autres opéras-comiques alors en vogue. Accoutumé aux harmonieuses résonnances de la langue italienne, Grétry éprouva d'abord une impression peu agréable à l'audition des paroles françaises; mais il s'y fit assez promptement, et fut plus décidé que jamais à s'essayer dans ce genre de composition qu'il sentait être, plus qu'aucun autre, conforme à ses idées sur l'art. Il mourait d'envie d'avoir un poëme à mettre en musique. Bien qu'il y eût beaucoup de gens d'esprit à Genève, il lui était impossible de se faire écouter lorsqu'il parlait littérature et musique, tant on était occupé des affaires publiques. Il se ressouvint tout à coup que Voltaire demeurait proche de là, et il pensa que l'illustre écrivain pourrait accueillir sa requête,

ne fût-ce que pour la singularité du fait. A tout hasard il lui écrivit le billet que voici :

« Monsieur,

« Un jeune musicien arrivant d'Italie, et établi de-
« puis quelque temps à Genève, voudrait essayer ses
« faibles talents sur une langue que vous enrichissez
« chaque jour de vos productions immortelles. Je
« demande en vain aux gens d'esprit de votre voisi-
« nage de venir au secours d'un jeune homme plein
« d'émulation; les Muses ont fui devant Bellone;
« elles sont sans doute réfugiées chez vous, mon-
« sieur, et j'implore votre protection auprès d'elles,
« persuadé que si j'obtiens de vous cette grâce, elles
« me seront favorables dans cet instant et ne m'aban-
« donneront jamais. »

Voltaire fit répondre à Grétry qu'il le recevrait avec plaisir. La présentation eut lieu le dimanche suivant. Elle se fit sous les auspices de madame Cramer, une Genevoise amie du patriarche de Ferney. Grétry voulut s'excuser de la liberté qu'il avait prise d'écrire à Voltaire sans être connu de lui.

— Comment donc, monsieur! s'écria le patriarche, j'ai été enchanté de votre lettre : on m'avait parlé de vous et je désirais vous voir. Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit! Cela est trop rare pour que je ne prenne pas à vous le plus vif intérêt.

Grétry sourit à cette épigramme contre les artistes de sa profession, et remercia son hôte des bonnes dispositions qu'il lui témoignait.

— Mais, continua Voltaire, je suis vieux et je ne connais guère l'opéra-comique, qui aujourd'hui est à la mode à Paris et pour lequel on abandonne *Zaïre* et *Mahomet*. Pourquoi (dit-il en s'adressant à madame Cramer) ne lui feriez-vous pas un joli opéra, en attendant que l'envie m'en prenne? car je ne vous refuse pas, monsieur.

— Il a commencé quelque chose de moi, dit timidement la Genevoise, mais je crains que cela ne soit mauvais.

— Qu'est-ce que c'est?

— *Le Savetier philosophe.*

— Ah! c'est comme si l'on disait : *Fréron le philosophe.*

Voltaire donna à Grétry le conseil d'aller promptement à Paris, la seule ville où un homme de génie pût prendre la route qui conduit à l'immortalité.

— Ah! monsieur, dit Grétry, vous en parlez bien à votre aise; le mot vous est familier comme la chose même.

— Moi, répliqua le patriarche, je donnerais cent ans d'immortalité pour une bonne digestion.

L'opéra que faisait Grétry avec madame Cramer n'avançait pas. Sur ces entrefaites, les comédiens de Genève représentèrent *Isabelle et Gertrude*. On loua généralement le poëme; mais la musique fut peu goûtée. Grétry conçut le projet assez hardi de composer une nouvelle partition pour cette pièce, faisant ainsi de Favart son collaborateur involontaire. On rejoua *Isabelle et Gertrude* avec la musique de Grétry, et cette fois le succès fut complet. Six représentations, et

c'était beaucoup pour une ville comme Genève, suffirent à peine à l'empressement du public. Le premier soir, on rappela le compositeur, qui fut obligé de venir en personne saluer l'assemblée. Cet usage de rappeler l'auteur d'une pièce, qu'on croit originaire d'Italie, doit avoir pris sa source ailleurs, car Grétry assure dans ses *Essais* ne l'avoir jamais vu faire pendant les huit années de son séjour à Rome.

Encouragé par ce début d'heureux augure, Grétry partit pour Paris après avoir été rendre une dernière visite au seigneur de Ferney. Ses compatriotes ne lui pardonnaient pas de n'être point venu se fixer parmi eux. C'est du moins ce qu'on peut conclure des lignes suivantes consignées dans ses mémoires : « On écrivit à Liége que j'étais venu à Paris pour lutter contre Philidor, Duni et Monsigny. Les musiciens de Liége reprochèrent à mes parents l'excès de ma témérité ; cette menace ne me découragea pas, elle enflamma mon émulation, et je me disais : « Si je peux « approcher de ces trois habiles musiciens, j'aurai le « plaisir de surpasser les compositeurs liégeois, qui « s'en reconnaissent très-éloignés. »

Grétry éprouva une singulière déception la première fois qu'il assista à une représentation de l'Opéra. On donnait *Dardanus* de Rameau. Ayant la tête encore pleine des mélodies italiennes, il ne comprenait rien à la lourde psalmodie pour laquelle le public de Paris s'enthousiasmait. Il fut plus satisfait de ce qu'il entendit aux Italiens, où l'on jouait l'opéra-comique ; mais son spectacle favori fut la Comédie-Française. Il voulait perfectionner, dans ses ouvrages, la déclamation lyrique, et aucun théâtre ne lui fournis-

sait plus d'occasions d'étudier la langue à laquelle il allait appliquer son système de composition. Le voici encore une fois aux prises avec la grande difficulté qui a toujours arrêté et qui arrêtera de tout temps les jeunes compositeurs. Il est à la recherche d'un poëme d'opéra. Paris manquait encore moins que Genève de gens capables de lui en faire un; mais les écrivains en renom n'étaient nullement disposés à s'adjoindre pour collaborateur un musicien inconnu. Il fit la connaissance d'un littérateur homme du monde dont la réputation était nulle également, et qui lui proposa d'associer leurs deux obscurités. Il y avait loin encore du projet à l'exécution. Le sujet fut arrêté d'un commun accord; mais il restait encore à écrire la pièce. Combien de démarches Grétry n'eut-il pas à faire, avant de se voir en possession du poëme si désiré! Tous les matins, il allait chez son collaborateur, heureux quand il pouvait en obtenir une scène ou seulement les paroles d'un morceau. C'est ainsi que furent faits *les Mariages samnites*. La pièce et la partition achevées, il restait encore à les faire recevoir par les acteurs de la Comédie-Italienne, et ce n'était pas une chose aisée. Grétry avait été présenté à Suard et à l'abbé Arnaud, qui s'étaient posés en oracles du goût en musique. Il leur fit entendre son opéra et eut le bonheur de rencontrer leur approbation. L'abbé Arnaud surtout fut frappé du talent original qui brillait dans son ouvrage, parla de lui aux gens de lettres, et lui procura une invitation à dîner chez le comte de Creutz, envoyé de Suède.

Ce fut un grand jour pour Grétry que celui où il

fut conduit pour la première fois chez le comte de Creutz. L'épreuve qu'il allait subir était décisive pour la suite de sa carrière. Les connaisseurs en musique, ou du moins ceux qui se donnaient pour tels et dont le monde enregistrait les arrêts, se réunissaient dans les salons de l'envoyé de Suède. Au dîner, la conversation roula sur l'opéra français et sur l'opéra italien. Suard, l'abbé Arnaud et le peintre Vernet s'exprimèrent en hommes de goût; leurs opinions s'accordèrent parfaitement avec celles de Grétry. Rameau fut sacrifié sans miséricorde à Paësiello, et l'artiste liégeois ne fut pas le dernier à se ranger du côté de l'opinion qui exaltait le mérite des maîtres italiens. Après le dîner, il fut invité à faire entendre sa partition, et se mit au clavecin au milieu d'un profond silence. Dès les premiers morceaux, l'approbation de son brillant auditoire se manifesta hautement. Les gens de lettres offraient de parier pour le succès de sa partition; mais ils n'étaient pas sans inquiétude sur l'accueil réservé au poëme qu'il avait pris pour texte de ses inspirations.

Grétry rentra chez lui plein d'espoir dans l'avenir; il s'endormit en rêvant à ses succès futurs, et des songes dorés vinrent la nuit agiter doucement son sommeil. Le lendemain matin, son poëte vint lui annoncer que la pièce des *Mariages samnites* avait été refusée à l'unanimité par les acteurs de la Comédie-Italienne. Première et amère déception, qui devait être suivie de mécomptes plus pénibles encore! Les personnes qui s'intéressaient à notre artiste l'engagèrent à arranger son ouvrage pour l'Opéra, lui promettant de lui procurer l'occasion de le faire entendre

dans sa nouvelle forme chez le prince de Conti. Un mois de travail assidu suffit à cette métamorphose. Le prince de Conti ordonna au directeur de l'Opéra, qui était en même temps celui de sa musique, de faire exécuter chez lui *les Mariages samnites*. Grétry copia lui-même toutes les parties, attendu qu'une pareille dépense n'était pas proportionnée à ses ressources. Le matin du jour fixé pour l'exécution, le compositeur se rendit au foyer de l'Opéra pour faire répéter les chœurs. Les musiciens qui devaient être le soir ses interprètes, le reçurent avec un dédain qu'ils ne se donnèrent pas la peine de dissimuler; s'il hasardait une observation, on riait tout haut à ses côtés. Il prévit le sort qui l'attendait. Le prince de Conti avait invité, pour le juger, les plus hauts personnages de la cour. En dépit du respect qu'ils devaient à cette noble assemblée, les artistes de l'Opéra s'acquittèrent de leur tâche avec tant de négligence, que pas un morceau, pas une phrase, ne rendit la pensée de l'auteur. Un chef-d'œuvre n'y eût pas résisté. Ce froid glacial des exécutants gagna les auditeurs; l'ennui était peint sur tous les visages. Grétry aurait voulu fuir après le premier acte; l'abbé Arnaud le retint. Quand tout fut fini, le prince de Conti s'approcha de lui et lui dit : « Je n'ai pas trouvé exactement ce que vos amis m'avaient annoncé; mais je suis fâché que personne n'ait applaudi une marche que j'ai trouvée charmante. » Ce fut le compliment le plus encourageant qu'il reçut ce soir-là.

Lorsqu'il revint chez lui, il trouva deux lettres, l'une anonyme et contenant des injures, l'autre de milord W***, qui lui annonçait qu'il avait abandonné

la flûte et qu'il lui supprimait sa pension. La journée était complète.

Grétry était sur le point de quitter Paris, soit pour retourner en Italie, soit pour aller à Liége solliciter la place de maître de chapelle qu'il n'avait pas daigné accepter quand on la lui avait offerte. Marmontel lui fut dépêché par le comte de Creutz, et vint lui dire qu'il lui ferait un poëme, bien qu'il n'eût pas l'habitude d'écrire des opéras-comiques. Le pauvre musicien reprit courage. Marmontel tira son sujet du conte de Voltaire : *l'Ingénu,* qui venait de paraître. La pièce qu'il fit, et qu'il intitula *le Huron,* fut reçue, grâce à l'autorité de son nom, et la partition fut admise accessoirement. Les comédiens pensèrent que la fortune du poëte sauverait celle du musicien. Le jour de la première représentation, Grétry éprouvait cette agitation fiévreuse que ressentent tous les auteurs encore inexpérimentés, sur le point d'affronter le jugement du public. A trois heures de l'après-midi, il rôdait aux environs du théâtre, attendant l'arrivée du public. Son œil inquiet plongeait dans l'intérieur des équipages, et semblait solliciter l'indulgence. Le premier acte n'était pas terminé, qu'il n'y avait déjà plus de doute sur le succès. Le nom de Grétry fut livré aux applaudissements du parterre.

Le pas le plus difficile était franchi; Grétry avait surmonté l'obstacle qui arrêta tant de jeunes compositeurs au début de leur carrière. Il avait fallu qu'il mendiât en quelque sorte un poëme d'opéra ; la veille encore, il en eût vainement demandé un au plus mince écrivain; la plupart de ceux auxquels il aurait pu s'adresser blâmaient Marmontel d'avoir accepté la col-

laboration d'un musicien étranger et inconnu, c'est-à-dire doublement coupable à leurs yeux. Le lendemain tous les librettistes furent à ses pieds; il ne tint qu'à lui de choisir entre vingt poëmes des auteurs les mieux famés. C'est tout simple, il avait réussi. Le monde est ainsi fait. L'apparition du *Huron* fut un événement; pendant quelques jours il n'y eut pas, à la cour et à la ville, d'autre sujet de conversation. Les graves sujets de préoccupation qui absorbent les esprits au temps où nous vivons n'existaient pas alors. Paris se passionnait pour une question d'art ou de littérature, comme il se passionne aujourd'hui pour la politique. Était-ce un mal?

Grimm parle longuement, dans sa correspondance littéraire, de la représentation du premier ouvrage de Grétry et de l'heureuse influence que devait exercer sur l'avenir de la scène lyrique française la révélation de ce nouveau génie. « Ce M. Grétry est un jeune homme qui fait ici son coup d'essai; mais ce coup d'essai est le chef-d'œuvre d'un maître qui élève l'auteur, sans contradiction, au premier rang. Il n'y a que Philidor qui puisse se mesurer avec celui-là et espérer de conserver sa réputation et sa place. » C'est ainsi que le correspondant de la grande Catherine juge l'auteur du *Huron*, et plus loin, après avoir donné de la partition une analyse remplie d'éloges, il ajoute : « M. Grétry est né à Liége; il est jeune, il a l'air pâle, blême, souffrant, tourmenté, tous les symptômes d'un homme de génie. Qu'il tâche de vivre s'il est possible. »

A peine Grétry était-il remis de l'émotion de son succès, qu'il reçut une nouvelle à laquelle il était loin

de s'attendre et qui lui causa un certain mouvement d'orgueil, en même temps qu'un sentiment de profonde reconnaissance. Il n'avait jamais compté sur l'exécution de la promesse que lui avait faite Voltaire de s'occuper de lui et d'écrire des opéras-comiques à son intention. Cependant le seigneur de Ferney eut à cœur de lui tenir parole. Il fit pour le compositeur liégeois deux pièces intitulées *le Baron d'Otrante* et *les Deux Tonneaux*. Grétry reçut la première à l'époque de la grande vogue du *Huron*. Voltaire le chargeait de la présenter aux comédiens italiens comme l'œuvre d'un jeune poëte de province. Grétry remplit ponctuellement les intentions de son illustre collaborateur. Quelque temps après leur avoir remis *le Baron d'Otrante*, il vint s'informer de ce qu'ils avaient décidé, ne doutant pas que cet ouvrage n'eût été reçu avec empressement. Grande fut sa surprise, quand on lui signifia un refus. Les comédiens italiens ne voulaient pas accepter la pièce soumise à leur examen, à moins que l'auteur n'y fît de notables changements. Ils ne pouvaient admettre qu'un des rôles fût écrit en italien, tandis que les autres étaient en français. Du reste, comme le jeune poëte de province semblait avoir des dispositions, ils l'engageaient à venir à Paris où il ne manquerait pas de se former. Grétry hésitait à transmettre cette réponse à Voltaire; il fallut cependant qu'il s'y décidât. L'auteur de *Mahomet* rit beaucoup de l'aventure; il ne se sentit pas trop humilié du refus des comédiens, et renonça à l'opéra-comique. Quel effet n'eût cependant pas fait l'apparition d'une pièce dont le poëme eût été de Voltaire et la musique de Grétry!

CHAPITRE XXII.

Grétry se souvient de son pays.— *Lucile.*— *Le Tableau parlant* répond à ceux qui accusaient Grétry de ne pas avoir le sentiment de la musique bouffe. — Les idées musicales classées dans l'ordre des saisons.— Le comte de Creutz, ami de Grétry. — *Sylvain.* — Grétry demande à mademoiselle Clairon une leçon de musique. — *Les deux Avares.* — *L'Amitié à l'épreuve.* — La vérité de l'expression portée par Grétry jusqu'à ses dernières limites. — *Zémire et Azor,* joué à Fontainebleau, manque de tomber par la faute d'un costumier. — Marie-Antoinette complimente Grétry. — *L'Ami de la maison.*

Adopté par la France à laquelle il consacra une des existences les plus longues et les mieux remplies dont les annales de l'art offrent l'exemple, Grétry a toujours conservé pour sa mère patrie les sentiments d'un bon fils. En parlant dans ses mémoires de *Lucile,* son second opéra, dans lequel il trouva l'occasion de « déployer la sensibilité domestique si naturelle à

l'homme né dans *le pays des bonnes gens* (Liége), » il ajoute : « Qu'il me serait doux de voir fleurir dans le pays de Liége le commerce et les arts, autant qu'il m'en paraît susceptible par sa position et le génie de ses habitants! Partout environné de nations aussi commerçantes que formidables, dont il sépare les limites, il devrait jouir de tous les avantages de la liberté et de la neutralité. Si l'artiste y trouvait de l'encouragement, combien de têtes vigoureuses sortiraient du pays de Liége! » Grétry ne prévoyait pas qu'un jour, en effet, sa patrie verrait la prospérité industrielle dont elle possédait les éléments, se développer dans ces conditions de liberté et de neutralité qu'il souhaitait pour elle.

Lucile fut le second ouvrage de Grétry; la pièce était de Marmontel. C'était un sujet sentimental; la musique fut trouvée tendre, expressive. Le quatuor : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille,* fut et demeura longtemps populaire, ce qui arrive rarement à un morceau d'ensemble. Grétry lui attribuait une foule de réconciliations de famille; suivant lui, il n'y avait pas de discorde domestique qui résistât à une audition de cette mélodie si bien appropriée aux paroles. Cependant les ennemis de Grétry, ne pouvant pas contester le mérite des partitions du *Huron* et de *Lucile,* répandaient le bruit que le jeune compositeur n'avait de génie que pour le genre langoureux, et que, s'il avait à mettre en musique une pièce vraiment comique, il y échouerait infailliblement. Le public, qui fait volontiers de la réaction contre les réputations promptement établies, adopta cette idée. Il fut convenu que Grétry était incapable

d'avoir de la gaieté. Ce fut pour répondre à ce qu'il appelait des calomnies, que notre artiste composa *le Tableau parlant*. Cet ouvrage était plus qu'un opéra-comique, c'était un opéra-bouffe. Marmontel ne fut pas, pour celui-ci, son collaborateur ; il aurait craint de se brouiller avec la philosophie, en mettant sur la scène Léandre et Isabelle, Pierrot et Colombine. Ce fut Anseaume qu'il associa cette fois à son succès. Grétry, se trouvant à la campagne de l'ambassadeur de Suède à l'époque où il composait la musique du *Tableau parlant*, se plaignit de certains défauts de son poëme. Le duc de N***, qui avait quelque littérature, offrit d'y faire les corrections nécessaires, et de sa plume aristocratique retoucha le canevas sur lequel le protégé du comte de Creutz devait broder de charmantes mélodies. Cette circonstance interprétée, commentée, amplifiée, fit attribuer au duc de N*** la paternité d'une œuvre à laquelle il n'avait eu qu'une part très-secondaire. Grétry composa la partition du *Tableau parlant* avec une ardeur fébrile ; il assure avoir écrit dans une seule après-dînée les quatre premiers morceaux de cet opéra, et de ces quatre morceaux, trois sont des chefs-d'œuvre dans leur genre. Il se trouvait dans les conditions les plus favorables, suivant lui, pour avoir de bonnes inspirations. La saison influait considérablement, disait-il, sur la nature de ses idées. Ainsi, autant que les circonstances le permettaient, il faisait au printemps ou en été la musique d'une pièce comique, tandis qu'il réservait pour l'hiver les sujets sérieux. Or c'était au mois de juin et dans une campagne délicieuse qu'il travaillait à réhabiliter, en l'ennoblissant, la farce sur la scène

de la Comédie-Italienne. *Le Tableau parlant* fit fureur; on applaudit avec transport cette partition pleine d'esprit et de charme. Grimm écrivit ce qui suit dans sa correspondance, à laquelle il faut recourir pour apprécier le mouvement littéraire et artistique du XVIIIe siècle : « C'est une musique absolument neuve et dont il n'y a pas de modèle en France; c'est un modèle de musique comique et bouffonne ; cela est à tourner la tête. Ce compositeur ira loin s'il vit; mais malheureusement il crache le sang. » Un Italien prétendit que les airs du *Tableau parlant* n'étaient pas de Grétry, mais de Pergolèse, à qui le compositeur liégeois les avait empruntés sans façon. Il offrait de le prouver au moyen de copies des prétendus originaux qu'il espérait vendre. Sa fourberie fut découverte et le mépris fit justice de cette calomnie. Grétry s'était élevé trop haut, pour n'avoir pas des envieux.

On vient de voir que Grétry avait composé chez le comte de Creutz la partition du *Tableau parlant*. Ce personnage fut pour lui plus qu'un protecteur, il fut un ami. Homme instruit et auteur de poésies estimées dans sa patrie, il aimait la musique avec passion. Souvent il venait s'installer chez Grétry, l'obligeait à travailler quand il s'abandonnait aux douceurs du *far niente* dont il avait pris le goût en Italie, et assistait patiemment, pendant des heures entières, à l'enfantement d'une romance ou d'un duo. Le comte de Creutz assistait aux répétitions des opéras de Grétry. On savait si bien l'intérêt qu'il prenait au compositeur, qu'on s'empressait toujours de le féliciter, après un succès obtenu par son protégé, comme s'il se fût agi de son propre ouvrage.

Grétry avait composé un opéra bouffon pour répondre à ceux qui l'en croyaient incapable; mais il est de fait qu'il préférait le genre sérieux, pour lequel il se sentait une aptitude plus prononcée. Après *le Tableau parlant,* il mit en musique *Sylvain,* pièce de Marmontel. L'auteur des *Contes moraux,* qui n'avait pas cru d'abord de sa dignité de faire des poëmes d'opéras-comiques ou du moins de les laisser publier sous son nom, ne consentit à prêter à Grétry qu'une collaboration anonyme pour ses deux premiers ouvrages. Il accepta la responsabilité de la pièce de *Sylvain* dont il soigna le style, pour que l'honneur de la littérature fût sauf. Grétry s'attacha dans *Sylvain,* plus que dans les opéras qu'il avait donnés jusqu'alors, à développer son système de déclamation musicale. Il était persuadé que le compositeur doit se rapprocher, autant que possible, des inflexions naturelles de la voix dans les diverses affections de l'âme, tout en combinant les sons de manière à former des mélodies agréables. A sa prière, Marmontel le conduisit un jour chez mademoiselle Clairon, pendant qu'il s'occupait de la partition de *Sylvain.*

— Je viens, mademoiselle, dit Grétry en abordant la célèbre tragédienne, vous demander une leçon de musique.

— A moi! repartit mademoiselle Clairon, je ne sais pas la première note de la gamme.

— Vous n'en êtes pas moins la première cantatrice de France.

— Je ne m'en serais jamais doutée.

— Vous allez me comprendre; souffrez d'abord

que je vous fasse entendre un duo de mon opéra de *Sylvain* sur lequel je désire avoir votre avis.

Grétry se mit au clavecin et chanta le duo qui commence par ces mots : *Dans le sein d'un père.*

— Comment trouvez-vous ce morceau? demanda-t-il ensuite à mademoiselle Clairon.

— Le chant en est fort beau.

— A la bonne heure, mais ne trouvez-vous rien à reprendre à la déclamation?

— Peut-être, répondit mademoiselle Clairon après quelques instants de réflexion.

— Ayez la bonté de lire les vers, dit Grétry en lui présentant le manuscrit de Marmontel. Oubliez qu'ils sont destinés à être mis en musique, et déclamez-les comme vous le feriez si vous les trouviez dans un de vos rôles.

Mademoiselle Clairon se rendit au vœu du jeune compositeur. Elle déclama, en leur donnant une forte accentuation, les paroles de son duo. Grétry notait toutes ses inflexions. Lorsqu'elle eut fini, il lui chanta une seconde fois le morceau, en corrigeant la mélodie d'après les indications qu'elle venait de lui donner.

— Comment! s'écria mademoiselle Clairon, la musique a ce pouvoir? J'avoue que je l'ignorais. Vous me donnez presque l'envie, à mon âge, d'apprendre le chant.

— A quoi sert d'apprendre ce qu'on est en état d'enseigner aux autres? reprit Grétry en se retirant.

Sylvain réussit comme avaient réussi les autres ouvrages de Grétry. Quatre opéras donnés en moins

de dix-huit mois avaient fondé solidement la réputation du compositeur auquel les acteurs de la Comédie-Italienne avaient failli fermer les portes de leur théâtre. Le poëme de Marmontel fut vivement critiqué par les personnes du grand monde. Les conséquences qu'on pouvait tirer du sujet étaient d'une philosophie trop libérale pour elles. Le fils d'un gentilhomme épousait une vilaine, était déshérité pour le fait de cette mésalliance et allait vivre aux champs en véritable enfant de la nature. Son père, vaincu par l'ascendant de ses vertus, finissait par lui pardonner, en reconnaissant que les avantages de la naissance n'étaient rien auprès des qualités personnelles. La réconciliation entre le père et le fils avait lieu à l'occasion de poursuites exercées contre celui-ci pour un délit de chasse. Un pareil thème n'était guère de nature à plaire à l'aristocratie. Le duc de Noailles dit que la morale de la pièce était qu'il faut épouser sa servante et laisser braconner ses paysans. On était persuadé à la cour que les sujets de ce genre étaient traités à dessein par les philosophes pour répandre leurs opinions dangereuses sur l'égalité des hommes et sur le préjugé de la naissance. *Sylvain* se rattachait à la grande conspiration des encyclopédistes. Tout ce qu'on avait dit sur ce point n'empêcha pas que la jeune reine Marie-Antoinette ne voulût connaître l'œuvre de Marmontel et de Grétry. Il est probable même que sa curiosité en fut d'autant plus vivement excitée. *Sylvain* fut une des premières pièces qu'elle fit jouer sur son petit théâtre de Trianon.

Grétry et Marmontel accompagnèrent à Versailles

les acteurs de la Comédie-Italienne. La reine loua le poëme et la musique, et les courtisans firent comme elle, cela va sans dire. Elle passa devant les deux auteurs en se retirant et leur adressa des paroles obligeantes.

— Marmontel, cela est charmant, dit-elle au poëte.

Puis, se tournant vers le musicien :

— M. Grétry, je chantais vos airs à Vienne et je les trouvais pleins d'agrément; ce que je viens d'entendre ajoute à mon estime pour vos talents.

A *Sylvain* succédèrent *les Deux Avares*. Cet ouvrage eut moins de succès que les précédents. Un poëme des plus médiocres en fut cause. La partition renferme de fort jolis morceaux. La scène se passe en Turquie, et Grétry fit en sorte de donner de la couleur locale à sa musique. Une marche de janissaires d'un effet très-piquant devint populaire, et fut adoptée par tous les régiments français.

L'Amitié à l'épreuve, qui vint ensuite, n'eut pas non plus un succès très-brillant. Ce qui prouve que Grétry fut moins bien inspiré dans cet opéra que dans ceux qu'il avait fait représenter jusqu'alors, c'est qu'il fut loué davantage des partisans de l'ancienne musique française. Rebel et Francœur, les surintendants de la musique du roi, lui dirent que c'était là le genre qu'il devait adopter. Cet éloge valait une critique. Grétry le comprit ainsi. Il fit de notables changements à sa partition pour une reprise qui eut lieu plusieurs années après, et qui produisit une meilleure impression.

Grétry sauta au cou de Marmontel, son collaborateur habituel, quand celui-ci vint lui apporter le poëme de *Zémire et Azor*. L'habile musicien avait compris, dès le premier moment, qu'il pourrait tirer de ce sujet une grande variété de coloris. Notre artiste passa tout un hiver, le plus heureux du monde, à méditer et à composer sa partition de *Zémire et Azor*, dans laquelle il voulait que son talent se manifestât sous un jour nouveau. Personne n'a saisi avec plus de vérité que Grétry le vrai caractère d'une scène, et n'a su mieux la rendre dans tous ses détails. Malheureusement il s'attachait trop aux petites choses, et négligeait parfois les parties essentielles, pour donner à celles qui ne sont que secondaires une importance qu'elles ne doivent point avoir. Il voulait, avant tout, faire de la musique pittoresque et imitative. Peut-être son imagination a-t-elle pu se refroidir quelquefois par le soin excessif qu'il mettait à ne commettre aucune faute contre la prosodie ou contre l'expression. Les détails qu'il donne dans ses mémoires sur sa manière de composer montrent combien il se préoccupait du soin de rendre jusqu'aux effets les plus insignifiants. En parlant d'un duo de *Zémire et Azor*, il dit : « L'idée de faire bâiller Ali m'était venue en faisant la première ritournelle où le bâillement est indiqué par les notes du basson. Le bâillement d'un esclave qui s'endort dans les fumées du vin a son caractère, comme un *oui* ou un *non*, articulés dans différentes situations et par divers personnages, ont le leur. En cherchant le bâillement convenable, je m'aperçus que je faisais réellement bâiller ma famille qui m'environnait. Je lui fis

entendre mon duo pour la rassurer sur l'ennui qu'elle me supposait. J'ai souvent vu bâiller au théâtre pendant l'exécution de ce morceau, et j'ose espérer que ce n'était pas d'ennui. »

Quand l'opéra de *Zémire et Azor* fut représenté à Fontainebleau, un accident fortuit, et tout à fait étranger au mérite de l'ouvrage, faillit en compromettre gravement le succès. Le bruit courait que c'était le conte de *la Belle et la Bête* mis sur la scène, et que le principal personnage y marchait à quatre pattes. On blâmait les auteurs ; mais ils laissaient dire, sachant bien qu'ils auraient, en fin de compte, les rieurs de leur côté. Ils avaient donné des indications précises pour les décorations et pour les costumes ; mais ni le décorateur ni le costumier ne s'étaient donné la peine de les lire. Leurs dispositions avaient été prises comme s'il se fût agi véritablement de *la Belle et la Bête*. La veille de la représentation, Marmontel trouva Clairval, qui devait remplir le rôle d'Azor, triste et taciturne. Il lui demanda quel était le motif de sa préoccupation. L'artiste répondit qu'il ne savait comment rendre intéressant un rôle dans lequel il serait hideux. Marmontel s'efforça de le rassurer, en lui disant qu'il ne serait pas hideux, mais seulement effrayant au premier coup d'œil, et que sa laideur aurait une certaine noblesse qui éloignerait toute idée de ridicule.

— Voyez donc, répliqua Clairval, l'habit de bête qu'on me prépare, car on m'en dit des horreurs.

Marmontel demanda à voir le costume d'Azor, et ce fut à grand'peine que le costumier consentit à se rendre à son désir. La vue du monstrueux accoutre-

ment qu'on leur mit sous les yeux arracha aux deux auteurs et à Clairval un cri d'horreur. Qu'on se figure un pantalon semblable à la peau d'un singe, avec une longue queue, un dos pelé, d'énormes griffes aux quatre pattes, des cornes au capuchon et un masque difforme avec des défenses de sanglier. Le tailleur croyait avoir fait merveille; il se récria lorsqu'on lui dit qu'il fallait un autre costume pour le lendemain. Marmontel fut obligé de déclarer qu'il s'adresserait au roi pour obtenir qu'Azor fût vêtu autrement.

— Que voulez-vous donc? demanda le tailleur d'un air digne.

— La chose du monde la plus simple, répliqua le poëte; un pantalon tigré, la chaussure et les gants de même; un doliman de satin pourpre, une crinière noire ondée et pittoresquement éparse, un masque effrayant, mais point difforme, rien qui ressemble à un museau.

C'est sous ce costume que parut Clairval, en effet; tous les acteurs qui ont rempli le rôle d'Azor depuis lors, l'ont adopté.

Le lendemain de la première représentation de *Zémire et Azor,* Grétry et Marmontel furent prévenus qu'ils seraient présentés à la reine, dans la galerie de Fontainebleau, au moment où Sa Majesté la traverserait pour se rendre à la messe. Marie-Antoinette s'arrêta près de Grétry, le félicita sur le succès de son nouvel opéra, lui dit que, dans la nuit, elle avait songé à l'effet enchanteur du trio du père et des sœurs de Zémire, derrière le miroir magique, et poursuivit son chemin après lui avoir

adressé ce compliment. Grétry, dans un premier mouvement de joie, sauta au cou de Marmontel en s'écriant :

— Ah ! mon ami, voilà de quoi faire d'excellente musique.

— Et de détestables paroles, reprit froidement Marmontel, blessé de ce que la reine ne lui avait pas dit un seul mot.

Les auteurs attachaient une grande importance à ce que leurs ouvrages fussent représentés sur le théâtre de Fontainebleau. Ce n'était pas seulement à cause de la gratification qu'ils recevaient de la cour à cette occasion, mais parce que les pièces qui avaient joui de ce privilége, avaient encore celui d'être jouées à Paris immédiatement, et sans attendre leur tour de réception. Suivant l'ancienne étiquette, on n'applaudissait pas au théâtre de la cour. On écoutait le spectacle dans un silence absolu qui laissait une grande incertitude sur l'impression qu'il avait produite. Marie-Antoinette réforma cette étiquette ; elle voulut qu'on applaudît en sa présence, quand l'ouvrage le méritait, et les représentations de Fontainebleau n'en devinrent que plus attrayantes, surtout pour les auteurs.

Quand *Zémire et Azor* fit son apparition à la Comédie-Italienne, la ville sanctionna le jugement de la cour. Cette pièce eut une vogue extraordinaire. Elle fut traduite dans toutes les langues. Grétry assurait tenir d'un voyageur qu'il avait assisté, dans une foire d'Allemagne, à trois spectacles où on la jouait le même jour en flamand, en allemand et en français.

En faisant le poëme de *l'Ami de la maison*, Marmontel fut moins bien inspiré que lorsqu'il écrivit celui de *Zémire et Azor*. Autant il avait servi son collaborateur, autant, cette fois, il lui causa de gêne. *L'Ami de la maison* est une comédie d'un genre mixte, sans gaieté, comme sans mouvements dramatiques. Grétry n'eut d'autre ressource que d'intéresser le public par les détails de la musique. Il poussa jusqu'à l'abus la recherche des subtilités de la déclamation et des accompagnements imitatifs. Chaque son rendu par un des instruments de l'orchestre avait la prétention d'être en rapport avec l'état moral du personnage et avec les idées qu'il exprimait. Suivant Grétry, le basson est lugubre et doit être employé dans les situations pathétiques; la clarinette convient aussi à la douleur, mais dans des nuances moins prononcées; le hautbois, champêtre et gai, peut servir à indiquer un rayon d'espoir; la flûte est tendre et amoureuse; enfin le cor et la trompette ne doivent apparaître que dans les explosions de sentiments très-énergiques. Que dirait Grétry, s'il pouvait entendre la musique des compositeurs de l'époque actuelle, qui ne tiennent aucun compte des situations pour régler l'emploi des ressources de l'orchestre, et qui font accompagner une romance, aussi bien qu'un finale dramatique, par la bande complète des instruments de cuivre?

CHAPITRE XXIII.

Dissentiment perpétuel entre les poëtes et les musiciens. — *Le Magnifique.* — Genre pastoral : *La Rosière de Salenci.* — *La Fausse Magie.* — Grétry et J. J. Rousseau. — Une répétition au Petit-Trianon. — *Les Mariages samnites.* — *Matroco,* drame burlesque. — *Le Jugement de Midas.* — D'Hèle, l'Académie et les clercs de procureur. — *L'Amant jaloux.* — *Les Événements imprévus.* — Paris infirme les arrêts de la cour de Versailles en matière d'opéra. — Tentatives de Grétry dans le genre tragique. — *Andromaque.* — Deux chutes dues à de mauvais poëmes. — Le genre comique introduit à l'Opéra : *la Caravane.* — Grétry respecte la décision du public. — *L'Épreuve villageoise.*

On a vu que jusqu'à présent Grétry, sauf de rares exceptions, est demeuré fidèle à Marmontel, son premier poëte. Il va commencer à prendre plus fréquemment d'autres collaborateurs. Madame d'Épinay lui demanda un jour s'il souhaiterait d'avoir un drame de Sedaine à mettre en musique. Sa réponse fut affirma-

tive ; peu de jours après, la pièce du *Magnifique* lui fut présentée. Marmontel, qui aurait voulu demeurer toujours associé à ses succès, lui garda rancune de cette infidélité. Il dit en parlant de l'un des derniers ouvrages, fruit de leur collaboration : « Je ne dois pas dissimuler que le charme de la musique contribuait merveilleusement à produire de tels effets. Celle de Grétry était alors ce qu'elle n'a été que bien rarement après moi, et il ne sentait pas assez avec quel soin je m'occupais à lui tracer le caractère, la forme et le dessin d'un chant agréable et facile. En général la fatuité des musiciens est de croire ne rien devoir à leur poëte ; et Grétry, avec de l'esprit, a eu cette sottise au suprême degré. » Grétry, de son côté, signalait les exigences des écrivains à l'égard des compositeurs. « Chaque auteur dramatique, disait-il, se plaint des sacrifices qu'il est obligé de faire à son musicien. Cependant je défie les poëtes avec lesquels j'ai travaillé, de citer un beau vers sacrifié à ma musique. » Cette querelle entre les poëtes et les musiciens durera tant qu'on fera des opéras.

Le Magnifique ne réussit pas sans opposition. Il eut à vaincre les préventions d'une double cabale. Tandis que les monsignistes étaient fâchés que Sedaine eût travaillé avec un autre musicien que Monsigny, les marmontélistes trouvaient mauvais que Grétry eût pris un autre collaborateur que Marmontel. En dépit de leurs criailleries, *le Magnifique* resta au répertoire.

Grétry s'essaya ensuite dans le genre pastoral. Il fit *la Rosière de Salenci*. Afin de donner à ses idées

une direction conforme à la nature du sujet, il alla se loger à la campagne et se nourrit des idylles de Gessner, pendant le temps qu'il composa cet opéra. Ce n'eût pas été sa faute, si ses mélodies eussent manqué de couleur locale ; il en était lui-même tout imprégné. La partition de *la Rosière de Salenci* se distingue par une grande fraîcheur. Il paraît que la fièvre champêtre dont l'auteur avait été atteint, gagna le public, car l'artiste qui remplissait le rôle de la rosière ne jouissant pas d'une réputation sans tache, il s'indigna au moment du couronnement, et fit si bien, qu'une personne moins compromise lui fut substituée. En rapportant cet incident, Grétry fait observer judicieusement qu'on y voyait la preuve que les hommes rassemblés aiment la vertu, quoiqu'ils ne voulussent pas toujours se charger de rendre l'actrice vertueuse.

La Fausse Magie est un des meilleurs opéras de Grétry ; c'était du moins un de ceux auxquels il donnait lui-même la préférence, et que le public a le plus applaudis. Il en est resté un morceau qui se chante encore avec succès dans les concerts et qui ne passera pas de mode, parce qu'il est d'une vérité d'expression parfaite, et que ce qui est vrai dans les arts est impérissable ; ce morceau est le duo des deux vieillards : *Quoi ! c'est vous qu'elle préfère?*

Grétry assistait à l'une des premières représentations de *la Fausse Magie,* lorsqu'il entendit un spectateur dire à ses côtés : « M. Rousseau, voilà Grétry que vous nous demandiez tout à l'heure. » Ce M. Rousseau était l'auteur de *la Nouvelle Héloïse.*

Grétry, sans attendre une présentation officielle, alla droit à lui et lui tendit la main.

— Que je suis aise de vous voir! lui dit le philosophe; depuis longtemps je croyais mon cœur fermé aux douces émotions que votre musique m'a fait éprouver.

— Ah! monsieur, s'écria Grétry, ma plus douce récompense est de vous plaire par mes talents.

— Êtes-vous marié?

— Oui.

— Avez-vous épousé ce qu'on appelle une femme d'esprit?

— Non.

— Je m'en doutais.

— C'est une fille d'artiste; elle ne dit jamais que ce qu'elle sait, et la simple nature est son guide.

— C'est bien cela. J'aime les artistes, ils sont les enfants de la nature. Je veux connaître votre femme et vous voir souvent tous deux.

Grétry ne quitta pas Rousseau de toute la soirée. A la sortie du spectacle, il l'accompagna. Dans une des rues voisines de la Comédie-Italienne, il voulut l'aider à franchir des pavés abandonnés sur la chaussée par des ouvriers, et prit son bras en lui disant : « Prenez garde, M. Rousseau. » Le philosophe se dégagea brusquement et s'écria : « Laissez-moi donc me servir de mes propres forces. » Anéanti par ces paroles, Grétry le laissa s'éloigner, et depuis lors, il ne le revit plus.

Céphale et Procris, tragédie en trois actes et en vers de Marmontel, fut mise en musique par Grétry, et jouée à Versailles pendant les fêtes qui eurent lieu

à l'occasion du mariage du comte d'Artois. L'auteur de *Zémire et Azor* n'était pas doué du génie tragique ; il ne fit, en cette circonstance, qu'un ouvrage assez médiocre, qui n'obtint de succès ni à la cour ni à la ville. Sa musique parut se rapprocher de l'ancien genre lyrique français, et si c'était une recommandation pour les amateurs encore imbus de préjugés, les partisans du style italien, qui l'avaient applaudi jusqu'alors, lui furent hostiles. La poésie de Marmontel fut aussi jugée sévèrement. Mademoiselle Arnoud dit que la musique lui avait paru plus française que les paroles. Le mot fit fortune, et il n'en fallait pas davantage pour que les rieurs ne fussent point du côté des auteurs.

Grétry reçut un jour la visite du comte d'Adhémar, gentilhomme d'un certain âge, qui venait d'un air assez embarrassé le prier de lui rendre un léger service. L'artiste se mit à la disposition du grand seigneur, cela va de soi, et s'informa de ce dont il s'agissait. Il apprit qu'on avait résolu de jouer *la Rosière de Salenci* dans une des représentations particulières que la cour donnait au Petit-Trianon. Le comte d'Adhémar avait été désigné pour remplir le rôle de Colin, et il venait demander à Grétry de lui apprendre à chanter ses airs le moins mal possible. L'idée de confier à un gentilhomme sur le retour le rôle d'un jeune berger, paraîtra bizarre ; mais la reine, devant jouer celui de Cécile, avait choisi un Colin d'un âge mûr, afin de ne pas donner prise à la médisance. Grétry eut quelque peine à former son vieil élève. Le comte d'Adhémar avait eu jadis une jolie voix, mais elle était devenue chevrotante.

Quoi qu'il en soit, le compositeur fit de son mieux, et apprit du moins à celui qui était venu réclamer l'aide de ses conseils, à chanter sa musique en mesure. Ce n'était pas tout. Il fut prié d'assister à une des dernières répitions, mais *incognito*, c'est-à-dire que, caché dans une loge grillée, il devait écouter sans mot dire, et faire ses observations qu'il communiquerait ensuite au comte d'Adhémar, car l'étiquette ne permettait pas qu'il fût publiquement témoin de l'essai dramatique qu'allaient tenter des personnes du plus haut rang.

Grétry fut conduit à Trianon et introduit mystérieusement dans une loge munie d'un grillage doré, de laquelle il pouvait tout voir et tout entendre, sans être aperçu. Avant de le quitter, son introducteur, le comte d'Adhémar, lui recommanda encore de se tenir coi, de ne bouger non plus qu'un terme, s'il voulait conserver les bonnes grâces de la reine et de son noble entourage. La répétition commença; elle se fit en costume, afin que tout fût réglé pour la représentation du lendemain. Grétry eut grande envie de rire en voyant entrer le vieux comte, son élève, vêtu en berger, avec un tonnelet de soie rose, une culotte de satin vert, et tenant à la main une houlette enrubanée. La peur lui rendait la voix plus tremblante qu'à l'ordinaire, il chanta faux; Grétry se boucha les oreilles. Ce fut ensuite le tour de la reine. Marie-Antoinette portait un délicieux costume dessiné par Boucher. Sa voix était douce et juste, ou du moins elle parut telle à Grétry que subjuguaient les charmes de cette femme accomplie. Il trouva parfait tout ce qu'elle dit; l'homme avait absorbé l'auteur en lui. Quand

vint le comte d'Artois, qui jouait le rôle du paysan Jean Gau, ce fut une autre affaire. Ce prince ayant détonné d'une horrible façon au début de l'air :

Ma barque s'engage,
S'échappe en débris...

Grétry, oubliant les recommandations qu'on lui avait faites, s'écria : « Mais non, ce n'est pas cela. »

On imagine l'effet produit par cette exclamation. L'orchestre, qui était celui de la Comédie-Italienne, accoutumé à obéir à la voix bien connue du compositeur, s'arrêta court, le comte d'Artois fit comme l'orchestre : la stupéfaction fut générale. Le comte d'Adhémar faillit se trouver mal ; il avait aussi reconnu la voix qui venait de pousser la malencontreuse exclamation. La reine dit en riant qu'elle savait ce que c'était, et donna l'ordre de continuer la répétition. Grétry aurait voulu s'esquiver ; mais il ne pouvait le faire sans être remarqué. Force lui fut de rester jusqu'à la fin. Dans plus d'un passage, il se boucha les oreilles, pour ne pas entendre comment sa musique était défigurée. Caillot, l'artiste de l'opéra-comique, retiré depuis quelque temps du théâtre, et Dazincourt, le célèbre comédien, présidaient aux détails de la mise en scène ; ils avaient été choisis, en raison de leur bonne renommée, pour donner aux acteurs de la troupe royale les leçons dont leur inexpérience avait grand besoin.

La répétition terminée, le comte d'Adhémar vint tirer Grétry de la loge où il abritait son incognito. Après avoir reproché à son professeur une impru-

dence que toute autre que Marie-Antoinette aurait qualifiée d'atteinte aux lois de l'étiquette, et qui aurait pu lui faire perdre les bonnes grâces de la cour, le noble ténor lui demanda quelques conseils. Grétry, pressé de s'esquiver, le renvoya à Caillot qui avait, dit-il, bien plus que lui l'expérience de la scène, et qui connaissait ses propres ouvrages aussi bien que lui-même.

Grétry avait conservé une sorte de prédilection pour son premier opéra, dont le poëme, intitulé *les Mariages samnites,* avait été refusé par les acteurs de la Comédie-Italienne. Durosoy, l'auteur d'*Henri IV ou la Bataille d'Ivri,* corrigea la pièce, qui fut reçue cette fois, et représentée. Le peu de succès qu'elle obtint fut moins attribué à la partition, dans laquelle on remarqua plusieurs morceaux vraiment dignes de Grétry, qu'à la manière ridicule dont les chanteurs portaient le costume antique. Il n'en faut pas plus, en effet, pour faire tomber un bon ouvrage. C'est souvent ainsi que juge le public.

Matroco, drame burlesque, fut composé pour les divertissements de la cour. Grétry y avait introduit un grand nombre d'airs de vaudeville auxquels il avait donné une nouvelle instrumentation, et qui, en rappelant des paroles connues, formaient presque toujours avec la situation de la pièce des antithèses comiques. C'était, au demeurant, une œuvre peu digne de l'auteur de *Zémire et Azor.* Il le reconnut lui-même, car voici en quels termes il en parle dans ses mémoires : « Je fis cet opéra pour la cour, et par complaisance; il fut joué à Paris malgré moi, et la flamme a dévoré cette production monstrueuse, en

expiation de l'atteinte que j'avais donnée au bon goût. »

Un Anglais du nom de Hales, dont les gazettes avaient fait d'Hèle, et qui habitait la France depuis longtemps, vint offrir à Grétry un poëme d'opéra à mettre en musique. Bien qu'il lui fût adressé par Suard, avec une pressante recommandation, Grétry ne pouvait pas croire qu'un étranger, qu'un Anglais, fût capable de faire une bonne pièce française, et surtout une pièce du genre comique. Il conserva donc longtemps, avant de se décider à le lire, le poëme du *Jugement de Midas*. Un jour cependant que Marmontel lui avait manqué de parole pour un ouvrage sur lequel il comptait, il parcourut le manuscrit de d'Hèle et crut à la possibilité d'un succès. Sa partition terminée, il présenta *le Jugement de Midas* à l'examen de l'intendant des plaisirs dramatiques de la cour; mais on ne permit pas que cette pièce fût jouée à Versailles, parce qu'elle était d'un Anglais et que la reine ne voulait favoriser en aucune façon les sujets de la Grande-Bretagne. Le duc d'Orléans, instruit du fait, fit exécuter chez lui, par des amateurs, l'œuvre de d'Hèle et de Grétry, et, comme il réunit les suffrages d'une assemblée d'élite, les comédiens italiens s'empressèrent de le recevoir. *Le Jugement de Midas* était une satire de l'ancienne musique française. La grande majorité du public l'accueillit favorablement; mais les clercs de procureurs, qui s'étaient crus personnellement offensés par un passage de la pièce, firent circuler un avis imprimé dont un exemplaire fut remis à Grétry et qui était ainsi conçu : « Messieurs les clercs de procureurs vous invitent à venir siffler demain la seconde représentation du

Jugement de Midas, dans laquelle pièce ils sont insultés. » Messieurs les clercs se trouvèrent, en effet, à leur poste le lendemain, et sifflèrent à outrance ; mais l'assemblée n'épousa pas leurs rancunes et ils perdirent leur procès. L'Académie prit fait et cause pour la musique française ; plusieurs de ses membres parlèrent en termes peu bienveillants de la nouvelle pièce. D'Hèle le sut et dédia *le Jugement de Midas* aux quarante immortels, dans une épître très-plaisante que son collaborateur eut beaucoup de peine à lui faire supprimer. Pour consoler Grétry de la décision des gens de cour qui s'étaient opposés à ce que son ouvrage fût joué à Versailles, Voltaire lui fit remettre par sa nièce, madame Denis, le quatrain suivant :

La cour a dénigré tes chants
Dont Paris a dit des merveilles ;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

Grétry fit encore deux opéras en collaboration avec d'Hèle. Ce furent *l'Amant jaloux* et *les Événements imprévus.* A la répétition générale du premier, qui fut représenté à Versailles, les jugeurs lui prédirent une chute, et l'on vint rapporter leur arrêt à Grétry pendant qu'il dînait chez le premier gentilhomme de la chambre. Effrayé du sort qui attendait son œuvre, le compositeur fit supplier le roi de vouloir permettre que le spectacle annoncé fût changé ; mais Louis XVI, après avoir consulté la reine, décida que *l'Amant jaloux* serait joué. Le soir, les choses tournèrent tout autrement qu'on ne l'avait pensé. Au

lieu d'avoir à déplorer une chute, Grétry se réjouit d'un succès. *Les Événements imprévus* furent le dernier opéra qu'il composa en société avec d'Hèle. Ce littérateur, qui poussa jusqu'à l'exagération l'originalité anglaise, et dont les mémoires du temps citent les nombreuses excentricités, mourut au moment où il était sur le point de terminer, pour son compositeur favori, un poëme qu'il considérait comme son chef-d'œuvre.

Grétry, toujours en froid avec Marmontel, revint à Sedaine, dont l'instinct scénique s'alliait admirablement au sien. Leur début ne fut pas heureux. Ils avaient fait pour le théâtre de la cour une espèce de pastorale intitulée : *les Mœurs antiques, ou les amours d'Aucassin et Nicolette.* La répétition générale qui se fit à Versailles, et à laquelle assista la famille royale, produisit l'effet d'une parodie. Les passages que les auteurs avaient crus les plus pathétiques provoquèrent de longs éclats de rire. Il en fut de même à la représentation. S'ils avaient été plus courtisans, Sedaine et Grétry auraient considéré cet arrêt comme définitif; mais ils en appelèrent au public, et la pièce fut jouée à Paris, où elle obtint un accueil favorable.

Grétry voulut tenter d'aborder le genre tragique; il fit une *Andromaque* pour l'Académie royale de musique. Il s'était passionné pour son sujet et composa rapidement sa partition; mais ce fut loin d'être un de ses meilleurs ouvrages. D'après un singulier système qu'il avait imaginé, et qui consistait à employer constamment les mêmes instruments pour accompagner les récitatifs d'un rôle qui devait être

distingué des autres, la voix d'Andromaque était toujours soutenue par trois flûtes traversières; il en résulta nécessairement beaucoup de monotonie. Les confidents avaient été remplacés par des chœurs; chacun des quatre personnages en avait un à sa suite, qui ne le quittait point, en sorte qu'il n'y avait pas de scène qui ne finît par un ensemble. On disait de cette *Andromaque* qu'elle avait été non pas arrangée, mais *déracinée* par Pitra, honnête particulier de Lyon, qui s'était avisé, à quarante ans, de se trouver des dispositions pour la poésie.

Colinette à la cour ne réussit que médiocrement; la musique en était faible; mais elle avait le malheur de supporter un poëme plus faible encore. Grétry avait eu le tort de prendre pour collaborateurs un certain Lourdet de Santerre, maître des comptes par état et littérateur par fantaisie. *L'Embarras des richesses*, du même auteur, procura au malheureux musicien une seconde chute, bien que sa partition fût pleine de détails agréables.

La Caravane rendit à Grétry toute son influence sur un public qui venait de lui être deux fois hostile, ou qui l'avait enveloppé, du moins, dans la disgrâce d'un mauvais poëte. Ce n'est pas que son nouvel ouvrage n'ait rencontré quelque opposition dans le principe. Les partisans de Piccini, qui soutenaient ce musicien, non-seulement contre Gluck, mais encore contre tous les compositeurs qui s'avisaient de vouloir fixer sur eux l'attention par des œuvres importantes, firent une opposition si scandaleuse à *la Caravane* le jour de la première représentation, que le lieutenant de police interdit l'entrée du spectacle au chef principal

de leur parti. En dépit de leurs menées, *la Caravane*, dont la musique est piquante et porte l'empreinte d'un cachet oriental, fut bien accueillie. Grétry eut l'honneur d'introduire à l'Opéra un genre qui n'y était pas connu avant lui, celui de la comédie lyrique. La tragédie seule y avait accès. Les vieux amateurs crièrent au scandale, quand il donna le signal de cette révolution. L'uniformité des sensations dans le spectacle du grand opéra frappait tout le monde; chacun reconnaissait que le genre noble était ennuyeux à la longue; mais on s'ennuyait noblement, et pour beaucoup de gens, cela valait mieux que de s'amuser d'une autre façon. C'est le sort des innovations, de rencontrer des obstacles. Néanmoins Grétry triompha de ses adversaires, et la comédie lyrique s'établit à l'Opéra.

Une musique aux grâces et à la fraîcheur de laquelle les critiques du temps rendirent justice, n'empêcha pas l'opéra-comique de *Théodore et Paulin*, dont les paroles étaient de Desforges, de tomber à la première représentation. Les comédiens voulaient tenter une seconde épreuve; mais Grétry s'y opposa, aimant mieux retirer définitivement sa pièce que de paraître vouloir forcer le goût du public.

L'Épreuve villageoise est une charmante production d'un style simple et naïf. Il est difficile de faire à moins de frais une musique plus agréable. Ce petit opéra est resté au répertoire longtemps après que des compositions plus importantes et plus ambitieuses en avaient disparu.

CHAPITRE XXIV.

Richard Cœur de Lion. — *Panurge* à l'Opéra; grand scandale. — *Le comte d'Albert.* — Grétry encore victime des littérateurs. — Après plusieurs échecs, il se relève par *Raoul Barbe-Bleue.* — *Aspasie.* — Grétry n'était pas doué du sens tragique. — Changements dans le goût du public. — Les opéras de Méhul et de Cherubini remplacent ceux de Grétry. — Chagrin qu'en ressent celui-ci. — Il lutte contre ses rivaux. — Opéras de la période révolutionnaire. — Elleviou rend la vogue aux ouvrages de Grétry. — Retraite à l'Ermitage. — Grétry littérateur. — Sa mort. — Procès pour la possession de son cœur. — Il est gagné par la ville de Liége. — Honneurs rendus à la mémoire de Grétry.

Nous voici arrivés au chef-d'œuvre de Grétry, à celui de ses ouvrages qui a le plus fait pour sa gloire. Quand Sedaine lui porta le poëme de *Richard Cœur de Lion,* il lui dit : « J'ai confié ce poëme à un musicien ; il ne l'a point accepté, parce qu'il croit ne pouvoir pas faire assez bien une romance qui s'y trouve.

Lisez, décidez-vous, et point de complaisance de votre part. » Grétry avoue que cette romance l'inquiétait fort, et qu'il la fit plusieurs fois, avant d'avoir trouvé le style qui lui convenait. L'enfantement du chant auquel il s'est définitivement arrêté, dura depuis onze heures du soir jusqu'à quatre heures du matin. Nous rapportons cette circonstance, parce qu'aucun des détails qui nous montrent l'artiste dans l'action de ses facultés morales, ne nous semble indifférent. Le thème de la romance revient, en tout ou en partie, neuf fois dans le courant de l'opéra. Il a fallu que le compositeur s'étudiât à en varier les formes, pour qu'il ne causât point, à la fin, un sentiment de satiété aux auditeurs. Nous ne dirons pas quel est le mérite de la partition de *Richard Cœur de Lion*. Qui ne connaît ce délicieux ouvrage? qui ne sait ce qu'il renferme de belles inspirations? Le poëme a subi des modifications notables depuis l'origine. Il était en trois actes; mais le dénoûment ayant été vivement critiqué, Sedaine fit une quatrième partie qui ne rencontra pas davantage l'approbation des amateurs. Beaucoup de personnes envoyèrent à Grétry, en l'engageant à le soumettre à son poëte, un projet de dénoûment, pour le substituer à celui qui terminait l'opéra. L'idée du siége, qui avait l'avantage d'offrir un beau spectacle, fut adoptée par les auteurs et reçut l'assentiment général. A l'occasion de *Richard*, un littérateur adressa à Grétry le quatrain que voici :

Ceux-ci font bien, ceux-là font vite;
Le plus grand nombre ne fait rien;
Mais Grétry seul a le mérite
De faire beaucoup, vite et bien.

L'apparition de *Panurge dans l'île des Lanternes* à l'Opéra fit encore bien plus de bruit et de scandale que celle de *la Caravane*. Passe encore pour la comédie lyrique ; mais le genre burlesque à l'Académie royale de musique ! C'était une hardiesse sans exemple. Cette fois encore le proverbe eut raison, et la fortune sourit aux audacieux. Morel, l'auteur du poëme, n'avait conservé du roman de Rabelais que Panurge et l'île des Lanternes; toute la fable était de son invention, et il n'y avait pas lieu de lui en faire compliment ; mais la musique était vive et piquante, et la nouveauté des costumes, aussi bien que la richesse de la mise en scène, attira tout Paris. Le poëte ayant voulu suivre fidèlement, dans un divertissement du second acte, la description d'une fête chinoise donnée par le père du Halde, avait fait placer au fond du théâtre un énorme tambour que frappaient, à coups redoublés, deux Chinois montés sur une estrade. Un mauvais plaisant avait fait à ce sujet l'épigramme suivante qui courut les cercles littéraires :

Dans cet opéra, je vous prie,
Qui frappe avec tant de fureur?
C'est le dieu du Goût, je parie,
Qui prend le tambour pour l'auteur.

Grétry, qui aimait les innovations, eut l'idée de répéter l'ouverture à la fin de la pièce, en en faisant l'accompagnement d'un pas de quatre que dansaient dans la perfection les sieurs Gardel et Vestris, les demoiselles Langlois et Saulnier. Le divertissement final était ordinairement le signal du départ des specta-

teurs. Cette fois non-seulement on resta, mais encore on vint pour le pas de quatre, qui fut considéré comme une des merveilles chorégraphiques du siècle.

La musique du *Comte d'Albert* est bien en rapport. pour le coloris, avec le drame auquel Sedaine avait donné l'intérêt scénique qui distingue toutes ses productions. Grétry avait trouvé dans cet écrivain son collaborateur naturel, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Tous deux étaient artistes par instinct, tous deux tiraient bien plus leur mérite d'une organisation exceptionnelle, que de l'étude et de la science. Sedaine commettait parfois, dans la conduite d'une action, des inconséquences qu'un auteur médiocre eût évitées; mais il trouvait des situations, et c'est là surtout ce qu'il faut au compositeur. Grétry aurait eu des succès plus brillants encore que ceux qui ont marqué sa carrière, s'il avait eu le bonheur d'être secondé par un tel poëte; mais il fut forcé souvent de sauver de méchantes pièces par le charme de sa musique. Que pouvait-il faire, par exemple, des *Méprises par ressemblance* du sieur Patrat? Une agréable bagatelle, rien de plus.

Le Prisonnier anglais n'eut qu'une seule représentation; encore ne fut-elle pas achevée. Le parterre, ennuyé des platitudes de la pièce, fit baisser le rideau sans vouloir attendre le dénoûment. La partition de Grétry fut impuissante à la sauver du naufrage. Les mémoires du temps nous apprennent qu'il y eut, à cette occasion, un tumulte dont les annales de la Comédie-Italienne n'offraient pas d'exemple. Un spectateur dit, en voyant cette scène

orageuse, que la nation préludait aux états généraux. *Le Rival confident*, joué peu de temps après, n'eut pas tout à fait le même sort ; mais il n'ajouta rien à la gloire de Grétry. *Amphitryon*, grand opéra composé sur un poëme de Sedaine, lui offrait l'occasion de prendre une revanche. Il n'en profita point, ainsi que ses amis l'espéraient. Chose singulière de la part d'un musicien dont tous les efforts avaient tendu à perfectionner la déclamation, les récitatifs étaient la partie faible de cet opéra. On applaudit seulement à deux ou trois airs et à quelques morceaux d'ensemble dans lesquels on retrouvait l'esprit du compositeur.

Sedaine emprunta à un conte bien connu de Perrault le sujet de *Raoul Barbe-Bleue*. Avec son habileté ordinaire, il avait tourné les difficultés que présentait une telle donnée, et il en avait fait un drame intéressant. La partition de *Raoul Barbe-Bleue* releva Grétry dans l'opinion de ceux qui croyaient à une décadence de son talent. Il n'avait pas encore été aussi dramatique qu'il le fut dans de certaines situations de cette pièce. Son instrumentation fut plus travaillée et plus forte que précédemment. On admira comment, dans le dernier trio, où, conformément au conte, Barbe-Bleue appelle Isaure pour lui faire partager le sort de ses autres femmes, il avait su imiter, par les mouvements de son orchestre, le galop des chevaux et jusqu'aux tourbillons de poussière.

A *Raoul Barbe-Bleue* succéda *Aspasie*, opéra en trois actes donné à l'Académie royale de musique. C'était un tout autre genre. Malheureusement, s'il faut en croire Grimm, et nous sommes obligés de nous en rapporter au jugement des contemporains, attendu

que la partition de cet ouvrage n'a pas été publiée, ni le poëte ni le compositeur ne saisirent le caractère que devait avoir une pièce dans laquelle il s'agissait de mettre sur la scène le plus beau siècle de la Grèce, et de faire parler les personnages les plus célèbres de l'antiquité. Morel, l'auteur de *la Caravane* et de *Panurge*, échoua complétement dans cette tâche. Grétry, de son côté, manqua de noblesse. Il fit chanter, suivant le reproche qu'on lui en adressa, Alcibiade et Socrate comme s'ils eussent été des habitants de *l'île des Lanternes*. Les airs de ballet furent cités pour leur piquante originalité; c'était, à la vérité, une des parties essentielles de la pièce. Il serait imprudent d'affirmer que ce fût de la musique athénienne, de même qu'on n'aurait pu dire que les pas réglés par Gardel fussent de style grec; mais il paraît que, toute couleur locale à part, c'était un charmant ensemble. Au lever du rideau, la scène était disposée de manière à donner une reproduction exacte et animée du magnifique tableau de Raphaël connu sous le nom de *l'École d'Athènes*. Le fond de la décoration, l'arrangement des groupes, les costumes, étaient d'une scrupuleuse fidélité. De toute la pièce, c'est ce qui produisit le plus d'effet.

Il n'est rien resté de *Pierre le Grand*, comédie en quatre actes d'un jeune auteur qui n'avait pas de réputation et dont le nom est demeuré obscur. Grétry se faisait illusion, lorsqu'il pensait que le mérite de sa musique pourrait faire réussir des poëmes dépourvus d'intérêt. La pièce était alors comptée pour beaucoup dans un opéra-comique; la meilleure partition du

monde n'aurait pas eu le pouvoir de rallier les suffrages du public à un mauvais drame.

On peut fixer ici la fin de la première et de la plus brillante partie de la carrière de Grétry. Peu d'artistes étaient dans une position semblable à la sienne. Il tenait sans contestation et sans partage le sceptre de l'opéra-comique ; ses ouvrages étaient ceux qu'on choisissait de préférence pour les spectacles de la cour; Louis XVI lui avait accordé une pension sur sa cassette et une autre sur la caisse de l'Opéra. Le prince évêque de Liége lui avait donné le titre de conseiller intime; la plupart des académies de musique de l'Europe s'étaient empressées de l'inscrire parmi leurs membres honoraires. Il lui était permis moins qu'à personne d'accuser la fortune, quand des circonstances qu'il n'avait pas prévues vinrent le troubler dans la jouissance des avantages que lui procurait une renommée si bien établie. Nous ne parlerons ni de la perte de ses pensions, ni d'aucune des conséquences immédiates du mouvement révolutionnaire. Ainsi que tous les artistes, il souffrit du nouvel état de choses ; mais les événements politiques devaient l'atteindre plus péniblement encore par des voies indirectes.

Profitant du moment où toutes choses se renouvelaient en France, Méhul et Cherubini avaient introduit sur la scène de l'Opéra-Comique un nouveau genre de musique. Leur harmonie était plus forte que celle de Grétry ; leur instrumentation était plus riche et plus puissante. L'ensemble de leurs compositions convenait mieux, enfin, à une nation chez laquelle se manifestait un si grand besoin d'émotions.

Le Tableau parlant, Zémire et Azor, Richard Cœur de lion, furent abandonnés pour des opéras qui avaient le mérite d'une forme plus nouvelle. Grétry, chez qui l'amour-propre n'était pas seulement un sentiment, mais une passion, souffrit cruellement de cet oubli du public. Ne pouvant pas se décider à céder la place à ses adversaires, il entreprit de lutter avec eux, persuadé qu'en donnant à sa musique les qualités qu'on applaudissait dans la leur, il l'emporterait aisément, attendu qu'on ne pouvait lui refuser la faculté d'inventer des mélodies pleines de charme. Les opéras qui appartiennent à cette période de la carrière de Grétry, et qui constituent ce qu'on peut appeler sa seconde manière, sont : *Guillaume Tell, Basile ou à Trompeur trompeur et demi, les Deux Couvents, Joseph Barra, Callinus ou Amour et patrie, Lisbeth, le Barbier de village, Denys le Tyran maître d'école à Corinthe, Anacréon chez Polycrate, le Casque et les Colombes, Delphis et Mopsa.* Dans les opéras qui viennent d'être cités, Grétry essaya de lutter contre ses rivaux, non-seulement en adoptant leur style, mais encore en traitant des sujets patriotiques. Il ne réussit qu'à demi ; aucune de ses nouvelles productions n'eut le mérite ni le succès de ses premiers ouvrages. Compositeur plein d'esprit et de sentiment délicat, il représentait, en musique, la France du XVIIIe siècle. Il lui fut impossible de se mettre au niveau des idées nouvelles. En voulant changer de style à un âge où, après avoir beaucoup produit, un artiste s'est définitivement formulé, Grétry perdit toute sa liberté d'allure. Les partitions des opéras

qu'il a fait représenter de 1793 à 1803 offrent les traces des efforts stériles qu'il a faits pour entrer dans un nouvel ordre d'idées.

Grétry se croyait pour jamais oublié d'un public ingrat, quand la faveur de la foule lui revint d'une manière bien inattendue. Elleviou, le célèbre artiste du théâtre Feydeau, était un comédien excellent; il disait la musique avec infiniment d'esprit, mais il ne la chantait pas. Les opéras de la nouvelle école ne lui convenaient point, parce qu'ils demandaient plus de voix qu'il n'en avait. Il reprit le répertoire délaissé de Grétry, et procura aux ouvrages du maître liégeois une vogue au moins égale à celle qu'ils avaient eue dans l'origine. Grâce à ce retour de l'opinion, Grétry répara les brèches de sa fortune. Napoléon se chargea d'adoucir les derniers regrets qu'avait pu lui laisser l'ancien état de choses, en lui accordant une pension double de celle qu'il avait tenue de la munificence de Louis XVI, et en le faisant chevalier de la Légion d'honneur, lors de la création de cet ordre. Quand on fonda l'Institut, il devait être et fut, en effet, un des trois compositeurs désignés pour la section de musique de la classe des beaux-arts. Il fut aussi nommé inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de musique, mais, ne se souciant plus de fonctions actives, il donna sa démission après quelques mois d'exercice.

L'heure de la retraite avait sonné pour Grétry. Il fit l'acquisition de l'Ermitage de J. J. Rousseau à Montmorency et s'y établit avec l'intention d'y passer le reste de ses jours. Renonçant désormais à composer pour le théâtre, il voulut s'occuper de musique

d'une manière spéculative, et même aborder de hautes questions de philosophie politique. Il n'était pas sans quelques prétentions littéraires. Déjà un livre intitulé *Essais sur la musique* avait paru sous son nom en 1789. A vrai dire, il n'en était pas le seul auteur ; les idées avaient bien été fournies par lui, mais un de ses amis, ancien professeur du collége du Plessis, s'était chargé d'en corriger le style. Dans le premier volume, qui est le plus intéressant, il parle beaucoup de lui et beaucoup de ses opéras ; dans le second, il traite des passions et des sentiments, en posant des règles pour leur traduction au moyen du langage musical; dans le troisième, il est question de tout à propos de musique. Ces essais, favorablement accueillis, par la raison qu'on n'était pas accoutumé à voir un compositeur d'opéra écrire autre chose que des partitions, donnèrent à Grétry l'ambition de conquérir des titres littéraires plus positifs encore, en sortant du domaine de son art. Il fit un ouvrage dans lequel il crut s'être montré un profond philosophe et qu'il intitula : *La vérité, ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être.* Enfin il annonça à ses amis les *Réflexions d'un solitaire,* qui devaient dépasser en importance ses précédentes publications, mais qu'on ne retrouva pas après sa mort, ou du moins qui ne furent pas mises au jour.

Grétry vivait paisiblement dans sa retraite de Montmorency, lorsqu'un événement qui se passa à sa porte, lui inspira des craintes pour sa sûreté et l'engagea à retourner à Paris en toute hâte. Un meunier dont la propriété touchait à la sienne, fut assassiné dans

la nuit du 30 août 1811. Ce crime, commis presque sous ses yeux, causa à l'hôte de l'Ermitage une profonde terreur. On s'efforça vainement de le rassurer ; il se crut également exposé aux poignards des assassins et s'empressa de regagner la ville. Près de deux années s'écoulèrent avant qu'il voulût revoir Montmorency. Cependant les médecins lui ayant ordonné le séjour de la campagne, il se fit conduire à l'Ermitage, où il rendit le dernier soupir le 24 septembre 1813.

La nouvelle de la mort de Grétry, répandue dans Paris, causa une grande sensation. Il n'y eut pas un auteur, pas un compositeur, pas un artiste dramatique, pas un musicien si grand ou si petit qu'il fût, qui ne voulût assister à ses funérailles. Le convoi, dans son trajet, s'arrêta devant les deux théâtres lyriques où des ovations à la mémoire de l'illustre maître avaient été préparées. Si la vanité de l'homme survit à sa dépouille mortelle, si son ambition va au delà de la tombe, Grétry, à ses derniers moments, n'a pas pu rêver de plus glorieuses obsèques. Les jours qui suivirent la cérémonie funèbre, on ne représenta, aux théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, que des ouvrages du compositeur dont Paris pleurait la perte, comme si c'eût été un de ses enfants.

L'année même de la mort de Grétry, le neveu de cet homme célèbre écrivit au préfet du département de l'Ourthe, ainsi qu'au maire de Liége, pour les prévenir qu'il faisait hommage à cette ville du cœur de son parent. Nous avons le regret de devoir dire que cette offre ne reçut, de la part de ceux auxquels elle

était adressée, qu'une réponse d'une haute inconvenance. Le neveu de Grétry était prié de mettre à la diligence, pour le faire parvenir à sa destination, ce cœur qui devait être considéré par les Liégeois comme un précieux dépôt. Justement blessé d'un tel manque d'égards, M. Flamand Grétry déclara qu'il ne donnerait pas suite à sa première pensée, et que le cœur du grand musicien resterait à l'Ermitage où un monument fut élevé pour le conserver. Cependant les autorités de Liége, sensibles au reproche d'indifférence qui leur avait été adressé, intentèrent une action à M. Flamand Grétry pour être mises en possession du don pieux qu'il leur avait offert. Tous les degrés de juridiction furent parcourus; le procès, alternativement gagné et perdu, traîna en longueur; à la fin de l'année 1828 seulement, un arrêt de la cour royale de Paris donna gain de cause à la ville de Liége. Enfin des commissaires furent chargés d'aller à Paris prendre possession du cœur de Grétry et de le rapporter dans sa patrie, en mettant dans cette mission la dignité convenable. A leur retour, ils furent reçus avec enthousiasme; des fêtes brillantes avaient été organisées; toutes les rues que devait traverser le cortége avaient été décorées avec ce goût qui caractérise nos populations. Il y eut, en l'honneur du citoyen illustre auquel on rendait ce tardif hommage, des représentations dramatiques et des concerts composés en grande partie de morceaux tirés de ses opéras. La Belgique n'avait pourtant pas acquitté complétement sa dette de reconnaissance envers l'auteur de *Richard*. Elle n'a pu se dire libérée que le jour où la statue de Grétry a été érigée

sur une des places publiques de sa ville natale.

Grétry eut une fille qu'il appela Lucile, en souvenir du succès obtenu, l'année de sa naissance, par celui de ses opéras dont ce nom forme le titre. La fille de Grétry ne pouvait pas ignorer la musique; elle ne pouvait même pas avoir de cet art un sentiment ordinaire. C'était du moins l'opinion de son père, et de telles faiblesses sont trop naturelles, pour qu'on s'en étonne. Il fallut donc que la jeune Lucile prouvât de quel sang elle était, en produisant une œuvre qui attestât un talent précoce. A l'âge de treize ans, elle composa un petit opéra intitulé *le Mariage d'Antonio*, qui fut représenté au théâtre de la Comédie-Italienne. Pour dire toute la vérité, elle n'était l'auteur que d'une partie de cet ouvrage. Elle en avait fait le chant; mais l'instrumentation en fut écrite par Grétry. Lui-même en a fait l'aveu dans une lettre adressée aux rédacteurs du *Journal de Paris*, lettre où il déclare qu'il ne veut pas tromper le public sur l'étendue du mérite qui devait être attribué à sa fille. Lucile avait donc inventé les mélodies; son père les avait écrites sous sa dictée, en y ajoutant une instrumentation, et de plus il disposa, conformément aux règles de l'art, les parties des morceaux d'ensemble. Nonobstant cette coopération assez importante, *le Mariage d'Antonio* fut donné sous le nom de Lucile Grétry. Il est inutile de dire que les spectateurs de la Comédie-Italienne lui firent un accueil favorable, par reconnaissance pour les plaisirs que leur avait procurés l'auteur de tant de pièces charmantes. Lucile tenta une seconde épreuve, et fit représenter, en 1791, *Toinette et Louis*, opéra-comique qu'elle avait encore composé avec l'aide

de son père. Cette fois elle trouva des juges plus sévères. Le public crut avoir assez fait en acceptant, pour des motifs étrangers à sa valeur artistique, une production médiocre. Il reprit ses droits et siffla *Toinette et Louis*. La fille de Grétry ne renouvela plus ses tentatives lyriques; elle mourut d'ailleurs peu d'années après la chute de son second ouvrage.

CHAPITRE XXV.

Thomas Thollé. — Séjour en Italie. — Il débute comme chanteur. — Départ pour la France. — Chartrain, violoniste et compositeur. — Pauwels, attaché à la chapelle du prince Charles. — Succès à Paris. — Il est enlevé par une cantatrice. — Retour à Bruxelles. — Concerts de Pauwels et Godecharle. — Pauwels compositeur dramatique. — Le prince de Ligne. — Henri et Joseph Mees se fixent tous deux en Russie. — Vanderhaegen, musicien des armées françaises. — Vandenbroeck. — Les musiciens belges aident à la fondation de l'école française actuelle.

Moreau, le premier maître de composition de Grétry, eut encore pour élève un jeune musicien liégeois nommé Thomas Thollé, enfant de chœur de l'église Saint-Paul. De même que Grétry, Thomas Thollé rêva de bonne heure un voyage en Italie. Une pension lui fut accordée pour mettre à exécution le projet qu'il avait conçu d'aller terminer ses études

dans ce pays où la science musicale prenait sa source pour se répandre dans le reste de l'Europe. Aucune place ne se trouvant vacante au collége Jorris, il ne fit à Rome qu'un séjour de courte durée, et se rendit à Naples dont le conservatoire jouissait d'une brillante renommée. Naples avait produit la plupart des grands musiciens qui faisaient la gloire de l'Italie : Pergolèse, Porpora, Scarlatti, Leo, Jomelli, Piccini et Farinelli, le chanteur célèbre devenu presque le premier ministre du roi d'Espagne. Thomas Thollé eut quelque peine à s'accoutumer au régime sévère du conservatoire dont il suivait les cours. Les élèves se levaient à six heures du matin, en toute saison, et étudiaient jusqu'à huit heures du soir, sans autre relâche que le temps strictement nécessaire pour les repas. C'était, durant cette longue période, un bruit assourdissant. Les instrumentistes jouaient tous à la fois dans des chambres très-rapprochées et jusque dans les corridors, pendant que les apprentis compositeurs écrivaient des progressions harmoniques et des fugues. Thomas Thollé, étourdi par ce concert perpétuel, fit longtemps de vains efforts pour trouver la liberté d'esprit qu'exige le travail abstrait du contre-point. Il finit par faire comme tous ceux qui l'entouraient, et par ne plus entendre les sons discordants des violons, des basses, des hautbois et des flûtes jouant dans des tons différents. Il reconnut même, par la suite, que cette obligation de s'isoler au milieu de ce tintamarre était une faculté de plus chez les musiciens qui avaient été obligés de s'astreindre à ce singulier régime.

Fénaroli fut le maître de composition de Thomas

Thollé. L'artiste liégeois fut assez rapidement initié à toutes les règles du style; il ne désespéra point son maître par son peu d'aptitude aux formes scolastiques, ainsi que fit Grétry, de qui Casali écrivait, en l'adressant à un savant maître de Turin : « Mon cher ami, je vous adresse un de mes élèves, véritable âne en musique, et qui ne sait rien; mais jeune homme aimable et de bonnes mœurs. » Thomas Thollé devint donc meilleur harmoniste que Grétry. Que lui manqua-t-il pour produire des œuvres admirées et applaudies? Une faculté toute naturelle et bien simple pour celui qui la possède : le génie.

Comme tous les élèves des conservatoires d'Italie, et surtout de ceux de Naples, Thollé apprit le chant en même temps que la composition. Il prenait part, en qualité de ténor, à l'exécution des grandes compositions religieuses que les élèves des écoles faisaient entendre, aux jours de fête, dans les principales églises. Des solo, chantés avec goût, l'avaient fait remarquer. Il fut indécis sur le choix définitif de sa carrière. D'une part, il brûlait de mettre à profit sa science de compositeur, en écrivant des messes comme Scarlatti ou des opéras comme Piccini; de l'autre, les éclatants succès de Farinelli et de Caffarelli l'attiraient vers le chant dramatique. Il se décida à prendre le second de ces deux chemins qu'il estimait pouvoir le conduire à la fortune. L'impresario d'un théâtre secondaire l'engagea comme ténor d'opéra bouffe. L'accueil que lui fit le public ne répondit pas à ses espérances. Il ne trouva pas celui-ci complétement hostile, car plusieurs directeurs l'admirent ensuite à faire partie de leur troupe; mais il lui

fut impossible de s'élever au-dessus de la classe des chanteurs ordinaires. Trompé dans ses calculs, il quitta l'Italie et se dirigea vers la France. Son intention était de se rendre à Paris; mais il apprit que la place de maître de musique de l'église Sainte-Radegonde, à Poitiers, était vacante; il alla la solliciter et l'obtint. Il fût mort, sans doute, dans l'exercice de ces paisibles fonctions qui offraient aux artistes une existence tranquille et assurée, sinon brillante, quand les événements de la révolution française vinrent bouleverser sa position. Les églises de Poitiers furent fermées, comme celles des autres villes de France. Thollé, forcé de recommencer sa carrière, prit la route de Paris où il espérait trouver encore l'emploi de ses talents. L'enseignement seul pouvait lui fournir les ressources qui lui manquaient. Il s'annonça comme professeur de composition, de chant, et de clavecin au besoin, car il avait étudié cet instrument au conservatoire de Naples. En 1802, il fit représenter au théâtre des Jeunes Artistes un opéra en deux actes intitulé *Atala;* mais cet essai ne fut probablement pas heureux, car il s'abstint de nouvelles tentatives pour fonder sa réputation de compositeur dramatique. Il se borna à publier quelques recueils de morceaux de chant, et mourut à Paris, en 1825, sans être parvenu à réaliser les rêves de sa jeunesse.

Un autre musicien liégeois, du nom de Chartrain, se trouvait à Paris en même temps que Grétry, et avant l'arrivée de Thollé. Il était violon de l'Opéra. M. Doismont, avocat au parlement, lui fit un mauvais poëme intitulé *le Lord supposé,* dont il composa la musique et qui fut représenté à la Comédie-

Italienne au mois de février 1776. Chartrain écrivit aussi la partition d'*Alciane*, grand opéra en trois actes; mais il ne parvint point à le faire jouer, à cause du peu de confiance que son premier ouvrage avait inspiré au directeur de l'Académie royale de musique. Il se résigna à ne traiter dorénavant que le style instrumental, et publia des concertos de violon, ainsi que des quatuor qui furent assez estimés des amateurs.

Voici venir encore un artiste de la chapelle des archiducs que nous n'avons pas mentionné à l'époque où l'ordre chronologique eût fait rencontrer son nom sous notre plume, afin de ne pas interrompre le tableau de la carrière accidentée et pittoresque de Grétry. Jean-Englebert Pauwels est né à Bruxelles au mois de novembre 1781. Il était fils de Jean Pauwels, directeur de la chapelle royale. Dans sa première enfance il perdit son père. Lorsqu'il fut en âge d'apprendre la musique, sa mère adressa au prince Charles une requête tendant à lui faire obtenir une place d'enfant de chœur. Cette pièce existe aux archives du royaume. Son éducation se fit sous la direction des artistes distingués qui présidaient à la musique des archiducs. Van Malder lui apprit le violon, et Witzthumb lui enseigna la composition. Il fût devenu, à son tour, un des plus fermes soutiens de l'institution qui avait déjà donné tant d'artistes distingués à la Belgique, s'il n'eût été interrompu dans ses études par les changements politiques survenus à l'époque où ses études étaient à peine achevées. Les grandes commotions qui viennent changer la face de la société ne sont favorables

ni aux arts, ni aux artistes : nous sommes obligé de répéter ici ce que nous avons dit en parlant d'autres musiciens de la même époque. La révolution brabançonne, en fermant la chapelle des archiducs, dispersa les chanteurs et les instrumentistes que de longues traditions avaient formés. Pauwels partit pour Paris, refuge ordinaire des artistes qui ne trouvaient pas à s'employer ailleurs. Doué d'un caractère facile et liant, il fut bien accueilli des hommes que leur célébrité rend parfois peu accessibles aux jeunes gens. Il se fit présenter en particulier à Lesueur ainsi qu'à Viotti, et s'aida de leurs conseils pour le développement de son talent. Un spectacle d'opéra italien s'organisa au théâtre de la foire Saint-Laurent. Viotti, qui avait été chargé d'en former et d'en diriger l'orchestre, engagea Pauwels au nombre de ses violons. Voilà donc notre jeune Bruxellois en possession d'un emploi, et ayant oublié la chapelle des archiducs. Peut-être fût-il resté à Paris et y eût-il pris une position considérable, sans un de ces petits événements que les annalistes des arts prennent rarement la peine de rapporter et qui exercent beaucoup d'influence sur la suite d'une carrière.

On a le cœur tendre à vingt-cinq ans ; on se laisse aisément subjuguer par le pouvoir de deux beaux yeux. Parmi les cantatrices de l'Opéra italien que Pauwels accompagnait chaque soir, se trouvait une jeune *seconda donna,* fort jolie et dont il devint sérieusement épris. De son côté, la charmante actrice, qui brillait plus par les charmes de sa personne que par ceux de sa voix, ne fut pas insensible à l'amour du violoniste flamand. Elle crut avoir à se plaindre

de son directeur, qui avait le tort de ne pas apprécier son mérite et de ne pas lui donner les rôles du premier emploi. Dans un moment d'indignation, elle accepta l'offre qui lui fut faite de s'engager au théâtre de Strasbourg. Elle voulut que Pauwels la suivît, et comme on ne refuse rien à la femme qu'on aime, notre artiste quitta Paris sans donner sa démission de l'emploi qu'il occupait, sans même oser faire ses adieux à Viotti, tant il était honteux de sa démarche. Si l'obscure cantatrice de l'Opéra italien de la foire Saint-Laurent allait chanter les rôles de prima donna au théâtre de Strasbourg, l'un des violons choisis par Viotti pour composer, sous ses ordres, une phalange choisie, était bien digne de remplir les fonctions de chef d'orchestre d'un spectacle de province. Par la protection de la belle personne à laquelle il avait accidentellement associé sa fortune, cette place lui fut donnée à Strasbourg. La protection d'une jolie femme est chose qui pèse à un homme d'honneur. Pauwels comprit ce que sa position avait d'équivoque et se rendit aux sollicitations de sa famille qui le pressait de revenir à Bruxelles. L'histoire ne nous apprend pas si les adieux furent touchants; elle n'a fait que consigner le fait de la séparation.

Pauwels avait de l'ambition; il ne voulait pas que celui qui avait vécu dans l'intimité des célébrités musicales de Paris, végétât à Bruxelles parmi les donneurs de leçons à six livres les douze cachets, ce qui était, de son temps, le prix consacré par l'usage. Il résolut de débuter hardiment, et se fit engager pour jouer au Concert noble un concerto de violon, voulant

enlever sa réputation à la pointe de l'archet. Les circonstances lui étaient propices. Il revenait de l'étranger, il avait fait parler de lui à Paris ; son aventure avec la cantatrice italienne achevait de piquer la curiosité. Pauwels avait entendu souvent Viotti ; il s'était approprié quelques-unes des qualités de cet excellent artiste. Jamais rien d'aussi pur, d'aussi élégant, d'aussi parfait que son exécution, n'avait frappé les oreilles des amateurs de la capitale du Brabant. On ne voulut point laisser échapper l'occasion de fixer à Bruxelles un tel artiste. La place de premier violon du théâtre fut proposée à Pauwels ; c'était ce qu'on avait de mieux à lui offrir pour le moment. Il accepta ; mais peu de temps après, Witzthumb s'étant retiré, il devint le chef de ce même orchestre. Witzthumb, devenu vieux, n'avait pas conservé au spectacle lyrique de Bruxelles la supériorité que ses soins lui avaient fait acquérir jadis, surtout dans la partie instrumentale. Plus jeune, mieux initié aux modifications qu'avait subies le goût musical, ayant pris, pendant son séjour à Paris, la connaissance exacte du style de chacun des compositeurs dont les ouvrages formaient le nouveau répertoire des théâtres lyriques, Pauwels fit toute une révolution dans le système d'exécution suivi avant lui. Les derniers opéras de Grétry, ceux de Méhul et des représentants de la nouvelle école, furent montés sous sa direction et causèrent une vive sensation.

Pauwels et Godecharle s'associèrent pour fonder un concert qui devait l'emporter sur toutes les institutions du même genre qu'on avait successivement créées à Bruxelles. Nos vieux amateurs ont gardé le

souvenir des jouissances qu'ils goûtèrent dans ces séances où la musique instrumentale fut exécutée avec un ensemble jadis inconnu. Pauwels obtint un suffrage qui ajouta à la bonne opinion qu'avaient de lui ses compatriotes. Rode, le célèbre violoniste, vint se faire entendre à Bruxelles. il eut besoin d'un partenaire pour le seconder dans l'exécution d'une symphonie concertante. Il s'adressa tout naturellement à Pauwels, mais non pas sans avoir quelque appréhension sur l'effet de son morceau. Le succès fut complet; Pauwels se surpassa; la bienveillance de son auditoire aidant, il obtint presque autant d'applaudissements que Rode.

Pauwels avait publié des morceaux de musique de chambre, vocale et instrumentale; il avait fait entendre à ses concerts des symphonies; mais la réputation qu'il s'était acquise par ces compositions sérieuses ne lui suffisait pas; il voulait affronter l'épreuve de la scène, et recueillir les bravos d'un public de théâtre, si flatteurs pour tout artiste, compositeur ou chanteur. Il débuta par l'opéra de *la Maisonnette dans les bois*, puis il donna ensuite *l'Auteur malgré lui* et *Léontine et Fonrose*, son meilleur ouvrage. Pauwels était dans toute la force de l'âge; mais il commençait à ressentir les symptômes d'une maladie de langueur qui devait avoir un dénoûment funeste. Le soir de la première représentation de *Léontine et Fonrose*, il fut rappelé et couronné sur le théâtre. Les émotions que lui causa cette ovation empirèrent son mal à ce point qu'il se coucha le lendemain pour ne plus se relever. Il mourut au mois de juin 1804.

Le prince Charles de Ligne, fils aîné du personnage illustre en qui se résume d'une manière si éclatante l'esprit du XVIIIe siècle, reçut au château de Belœil une éducation de gentilhomme et d'artiste. Il aimait particulièrement la musique et la cultivait avec une grande distinction. Chanteur, claveciniste et compositeur, il écrivait des morceaux auxquels on pouvait applaudir sans flatterie. Il venait de publier à Vienne trois recueils d'airs français variés pour le clavecin, lorsqu'il partit comme volontaire pour accompagner les Prussiens dans leur expédition en Champagne. La Belgique aurait compté peut-être un grand musicien de plus, si ce prince n'eût pas été tué, les armes à la main, le 14 septembre 1792.

De tout temps les bons chanteurs ont été rares en Belgique, et il n'est pas probable qu'ils s'y rencontrent jamais en grand nombre, puisque c'est une affaire non d'enseignement et d'école, mais d'atmosphère. Pour faire des chanteurs remarquables, il faut des voix; or il est bien démontré que notre climat humide et variable n'en produit pas. Nous ne devons donc point passer sous silence les artistes qui se sont fait quelque réputation dans une branche de l'art où nous comptons si peu de véritables sommités. Henri Mees, né à Bruxelles en 1757, avait une assez belle voix de basse. Il était bon musicien, intelligent, bien tourné; on lui conseilla de débuter au théâtre. Il fut engagé dès la première audition et se fit bien venir du public. Les vicissitudes des directions du spectacle de Bruxelles, dont il a été parlé plus haut, l'obligèrent à quitter sa ville natale pour aller chercher fortune au dehors. Il partit pour Hambourg et y établit un opéra

français, formé en grande partie de la troupe à laquelle il avait appartenu. Soit que l'opéra-comique français fût un spectacle trop peu musical pour les Allemands, accoutumés à des œuvres plus fortes sous le rapport de l'harmonie et sous celui de l'instrumentation, soit que les éléments dont il avait formé son personnel fussent insuffisants, Mees ne réussit pas dans son entreprise. En quittant Hambourg, il alla en Russie. Boieldieu, le spirituel compositeur auquel on doit tant d'opéras charmants, était fixé à Saint-Pétersbourg où il dirigeait la musique de l'empereur. Mees se présenta à lui, sans autre recommandation que son talent, et obtint, par sa protection, un emploi au théâtre de la cour. Il participa à la mise en scène de plusieurs des ouvrages que Boieldieu composa pendant son séjour en Russie. Après douze années de service, il obtint une pension de l'empereur et se retira à Varsovie où il se livra à l'enseignement du chant. Il imprima à l'art musical une activité qu'il était loin d'avoir dans cette ville avant son arrivée. Des concerts d'amateurs furent organisés par lui. Lorqu'il mourut, les personnes les plus distinguées voulurent, en assistant à ses obsèques, rendre hommage à son caractère en même temps qu'à son talent.

Henri Mees avait épousé la fille de Witzthumb; il en eut un fils qu'il destina, comme lui, à la carrière musicale, et qui fit ses études près de son aïeul. Witzthumb enseigna à son petit-fils les règles de la composition et lui apprit, dès son enfance, à diriger un orchestre. Joseph Mees suivit son père à Hambourg et présida, quoiqu'il n'eût que dix-

sept ans, à l'exécution instrumentale des opéras montés au théâtre qu'avait fondé celui-ci. Quand son père partit pour la Russie, il se sépara de lui pour voyager en Allemagne. Le duc de Brunswick le retint quelque temps auprès de lui comme chef de l'orchestre de sa chapelle; mais il revint, après le rétablissement de la paix, à Bruxelles, où il créa une école de musique dont il fut à la fois le directeur et le professeur. En 1830, jugeant que l'attention publique allait se distraire des arts pour se porter tout entière sur les événements politiques, il se rendit en Russie où il pensait que les souvenirs laissés par son père lui feraient trouver une position avantageuse. On ignore si ses espérances se sont réalisées. Joseph Mees ne s'est pas fait connaître comme compositeur. Il a seulement publié des traités théoriques, ainsi qu'une édition des *Essais* de Grétry, auxquels il a ajouté des notes d'un fort médiocre intérêt, et différents opuscules sur la musique, qui ne donnent pas une idée très-favorable de son mérite d'écrivain.

Nous avons vu maint artiste sortir des maîtrises de nos cathédrales pour briller par des qualités dont une éducation sévère avait développé les premiers germes. En voici encore un que nous pouvons citer. Vanderhaegen, né à Anvers en 1753, était enfant de chœur de l'église Sainte-Marie de cette ville. Lorsqu'il eut terminé ses premières études, son oncle, hautbois de la musique du prince Charles de Lorraine, l'appela à Bruxelles pour lui faire enseigner les règles du style par Van Malder, musicien instruit qui avait déjà formé d'excellents élèves. Ses cours achevés, Vanderhaegen fit comme tant d'autres: il partit pour

Paris. Il lui suffit de se faire entendre pour être nommé première clarinette dans la musique des gardes-françaises, car aucun artiste français ne l'égalait en habileté sur cet instrument, qu'il avait appris, pour ainsi dire, sans autre guide qu'un heureux instinct. Le prince de Guémené, auquel il avait dédié plusieurs marches qui furent adoptées par tous les régiments de l'armée française, le fit nommer au bout de peu de temps chef de ce corps de musique dans lequel il était entré comme simple exécutant. Vanderhaegen perdit nécessairement sa place quand les gardes-françaises furent licenciés; mais il ne demeura pas longtemps sans emploi. Une école fut fondée pour fournir aux quatorze armées de la république les nombreux musiciens dont elles avaient besoin. Il fut nommé professeur de cette école, première origine du conservatoire. Préférant une vie active à l'existence paisible que lui assuraient ses fonctions enseignantes, il entra dans la musique de la garde du directoire, puis ensuite dans celle des consuls. Nommé sous-chef de la musique de la garde impériale, il accompagna l'armée française dans toutes ses campagnes. Le rôle des artistes placés ainsi, parfois à la tête, et parfois à la suite des troupes, n'était pas toujours pacifique; non-seulement ils soutenaient le moral des soldats dans les longues marches, et excitaient leur courage, au moment de l'action, par des airs belliqueux; mais encore on les voyait souvent déposer leurs instruments, saisir des armes et se mêler aux combattants. Vanderhaegen se distingua dans plusieurs circonstances par son intrépidité. L'empereur lui accorda la décoration de la Légion

d'honneur pendant la campagne de Prusse. Insouciant par nature et par état, il n'avait pas songé à la fortune ; la gloire lui suffisait. La chute de l'empire le laissa sans fonctions et sans ressources. Il ne fut point compris dans la nouvelle organisation des musiques militaires. Ce ne furent pas assurément des motifs politiques qui le firent mettre à l'écart. Le gouvernement de la restauration n'avait pas de rancunes contre un pauvre diable de musicien. Acceptant les généraux des armées impériales, il n'en eût pas repoussé la petite clarinette. Vanderhaegen était vieux; ce fut le vrai motif de sa retraite. Telle fut aussi la cause des refus qu'il essuya, quand il offrit ses services aux entrepreneurs des différents spectacles lyriques. Heureusement il trouva à s'insinuer dans l'orchestre de la Comédie-Française. Loin d'être un obstacle, son âge dut le servir en cette occasion. L'orchestre de la Comédie-Française pouvait passer pour les invalides des musiciens de Paris ; on n'y voyait que des têtes blanches, ou tout au moins des fronts chauves. Vanderhaegen ne dépara point cette phalange caduque. Il joua pendant sept ans avec ponctualité la partie de clarinette des intermèdes qui remplissaient les entr'actes des chefs-d'œuvre de Racine et de Molière, et ne quitta son emploi que pour mourir.

Vanderhaegen était, dans sa sphère, un homme quasi universel. Il avait fait des méthodes de flûte, de clarinette et de hautbois ; il avait écrit des marches et des pas redoublés, en commémoration de toutes les victoires de l'armée française ; il avait composé une symphonie pour la naissance du roi de Rome, des pots-pourris sur les thèmes des opéras en vogue de

son temps, et des concertos pour tous les instruments à vent.

Un compatriote de Vanderhaegen, exécutant comme lui, et qui, comme lui, avait dû sa première instruction pratique à l'un des artistes de la chapelle du prince Charles de Lorraine, vint à Paris vers la fin du siècle dernier, poussé par cette ambition qui engageait tant de musiciens belges à s'expatrier. Othon Vandenbroeck était né à Ypres en 1759. F. Banneux, un des solistes les plus estimés de la chapelle du prince Charles, lui avait appris à jouer du cor et il était d'une certaine habileté sur cet instrument, lorsqu'il quitta son maître pour voyager. Après avoir visité la Hollande, il prit la route de Paris. Son premier soin, en arrivant dans cette capitale, fut de chercher à se faire entendre dans les concerts de la Loge Olympique qui étaient très-suivis des amateurs, et où se fondaient les réputations musicales de l'époque. Il eut le bonheur de réussir. Cependant ce n'était pas seulement comme instrumentiste qu'il espérait se faire remarquer. Il avait pour la composition un penchant décidé. Les artistes qui se sentaient attirés vers le théâtre ne rencontraient pas en France les obstacles qui ont arrêté, avant et depuis lors, l'essor de tant de jeunes intelligences. L'abolition de tous les priviléges avait donné naissance à un nombre considérable de spectacles, parmi lesquels il s'en trouvait plusieurs consacrés au genre lyrique. Les débouchés ne manquaient ni aux poëtes ni aux musiciens. Le théâtre des Beaujolais ouvrit ses portes à Vandenbroeck qui débuta par un petit opéra intitulé *la Ressemblance supposée*. Nous ne répondrions pas

que le succès en ait été très-grand ; mais les chutes ne décourageaient personne et n'empêchaient pas qu'on ne revînt à la charge. Il fallait tant de pièces pour défrayer le répertoire de quarante ou cinquante spectacles en pleine activité, que les comédiens n'étaient nullement sévères sur le mérite des ouvrages qu'on leur présentait. Après *la Ressemblance supposée*, Vandenbroeck donna *Colin et Colette*, et *le Codicille*. Pour ne pas réserver au seul public des Beaujolais le privilége d'entendre sa musique, il fit représenter à ce théâtre *la Fille ermite*, puis à celui de la Cité, *les Incas ou les Espagnols dans la Floride*, et *le Génie Assouf*. Les poëmes d'opéra venant à lui manquer, il composa pour l'Ambigu la musique des mélodrames *le Diable ou les Bohémiens* et *la Fontaine merveilleuse*. Ces productions ne l'enrichirent pas, car il fut obligé d'accepter une place dans l'orchestre de l'Opéra italien d'abord, et ensuite dans celui du Grand Opéra, auquel il demeura attaché jusqu'à l'époque où il eut droit à une pension de retraite. Il avait publié de nombreuses compositions instrumentales, solo ou morceaux concertants pour différents instruments. Lors de l'établissement du conservatoire, il y fut nommé professeur de cor. C'est une chose digne de remarque, que plusieurs artistes belges coopérèrent à la formation de cette école qui est devenue l'une des gloires musicales de la France. Gossec et Grétry en furent les inspecteurs, pendant que Vanderhaegen et Vandenbroeck étaient chargés d'une partie de l'enseignement instrumental. Ainsi, toutes les fois qu'une école de musique a été fondée quelque part, il s'est trouvé des

artistes de notre nation qui ont aidé, dans une proportion plus ou moins large, à son développement, si même ils n'ont pas eu tout l'honneur du principe de sa création. Ce fait s'est providentiellement reproduit dans tous les temps, et nous pouvons presque dire dans tous les pays, au XIXe siècle comme au XVe, en France comme en Italie.

CHAPITRE XXVI.

Gossec. — Son éducation faite à Anvers. — Il se rend en France. — M. de la Popelinière le prend pour maître de musique. — Ses relations avec Rameau. — La *Messe des morts*. — Gossec entre au service du prince de Conti. — Compositions instrumentales. — Premiers essais lyriques. — Le *Concert des Amateurs*. — Opéras et opéras-comiques. — Gossec, musicien officiel de la république. — Fêtes du 14 juillet, de la Raison, de la prise de Toulon, de l'Être suprême. — Justification de royalisme à la Convention. — Autres hymnes révolutionnaires. — Gossec coopère à la fondation du Conservatoire. — Ses derniers travaux. — Sa mort.

Nous avons nommé Gossec à la fin du chapitre précédent. Le moment est venu de parler de cet artiste qui a joué un rôle considérable dans la musique de son temps, et que la république française choisit pour son chantre, en dépit de ses antécédents monarchiques. Gossec a vécu près d'un siècle. Que de faits accomplis sous ses yeux durant cette longue

période qui embrasse presque la durée de deux générations! Il a vu l'ancienne monarchie, forte encore sous Louis XV, décliner sous son successeur, et accomplir enfin la chute mémorable qui a ébranlé le monde. Vient le régime républicain, fécond en violences; loin de s'en émouvoir, il remplit lui-même un emploi dans le drame révolutionnaire, emploi pacifique à la vérité. Le consulat, l'empire, le trouvent encore indifférent aux événements politiques et occupé des seuls intérêts de son art. Il s'inquiétait peu que les armées prissent des villes et gagnassent des batailles, à moins qu'il ne fallût célébrer leurs victoires par des actions de grâces en musique. La restauration ne troubla pas non plus cette existence si calme et si honorable. Du moment que Louis XVIII ne supprimait ni l'Opéra, ni le Conservatoire, ni la Chapelle, tout était sauf. Quand Gossec mourut, une nouvelle secousse était encore sur le point de changer la face des choses en France, et de lui fournir un dernier enseignement sur la fragilité des institutions humaines.

François-Joseph Gossec est né à Vergnies, village du Hainaut, le 17 janvier 1733. Il avait huit ans environ, lorsqu'on crut remarquer en lui quelques dispositions pour la musique. L'Église était la seule carrière ouverte, en Belgique, aux artistes en qui se manifestait cette vocation. Il n'y avait pas d'autres écoles que les maîtrises de cathédrales où les jeunes gens recevaient une éducation complète et gratuite; il n'y avait pas pour eux d'autre position à espérer que celle d'organiste ou de maître de chapelle. Gossec fut envoyé par ses parents à Anvers et entra, comme enfant de chœur, à l'église Notre-Dame. L'enfant de

chœur n'était pas, ainsi qu'aujourd'hui, exclusivement voué à d'humbles fonctions; toute sa science ne se bornait point à lancer l'encensoir avec dextérité, à faire tinter une cloche, à présenter les burettes au prêtre. Il suivait un cours complet de musique, depuis les règles élémentaires jusqu'à la connaissance des principes de la composition. Gossec apprit la musique vocale, le violon, le clavecin et l'harmonie. Des personnes qui s'intéressaient à lui, jugèrent que ses facultés peu ordinaires demandaient à se développer sur un plus grand théâtre, et lui procurèrent les moyens d'aller achever à Paris son éducation d'artiste.

Gossec arriva dans la capitale de la France en 1751. Il s'y trouva fort isolé, sans amis, sans protecteurs, et obligé de chercher des moyens d'existence, sans avoir d'autre guide que sa bonne étoile. Toute son ambition était de trouver une position modeste, mais indépendante, qui lui permît de continuer ses études, tout en dispensant de nouveaux sacrifices sa famille et ses protecteurs. Quelle pouvait être cette position? On lui parla d'un petit emploi dans les finances; mais outre qu'il n'avait pas de dispositions pour les chiffres, il lui aurait fallu entreprendre une lutte contre des concurrents puissamment recommandés. Il ne se trouvait pas une seule place vacante dans les églises de Paris. On lui donna le conseil d'aller se présenter au fermier général de la Popelinière, qui cherchait un maître de musique pour prendre la direction de ses concerts. Un artiste de mérite se déciderait difficilement, de nos jours, à se mettre aux gages d'un particulier; mais on avait alors des

idées toutes différentes. Il y avait, chez beaucoup de grands seigneurs et de financiers, des places que les gens de lettres et les musiciens ne rougissaient pas d'accepter. Pourquoi Gossec aurait-il été plus fier que tant d'hommes célèbres qu'il voyait en possession de l'estime publique? Il alla donc trouver M. de la Popelinière et sollicita l'emploi qu'on lui avait dit être vacant dans sa maison. Il fut agréé, et entra immédiatement en fonctions.

M. de la Popelinière, financier bel esprit, célèbre par sa fortune et par son luxe, par son mariage avec la fille de la comédienne Mimi Dancourt, et par l'intrigue de sa femme avec le duc de Richelieu, s'était constitué le protecteur d'une foule de littérateurs qui vivaient à ses dépens. Ses salons étaient encombrés des célébrités du jour qui venaient lui prodiguer l'encens de la flatterie et qui trouvaient qu'il avait infiniment d'esprit, parce qu'il avait engagé le meilleur cuisinier de France. Suivant ce que dit Grimm, sa maison était le réceptacle de tous les états : gens de cour, gens du monde, artistes, étrangers, acteurs, actrices, filles de joie, tout y était rassemblé. « On appelait la maison une ménagerie et le maître le sultan. » On se figure la surprise du jeune musicien, élevé dans le calme de la cité d'Anvers, lorsqu'il se vit dans ce monde si nouveau pour lui; quelle différence entre la vie monotone de la maîtrise de Notre-Dame, et le tourbillon de plaisirs au milieu duquel il fut jeté tout à coup! Il éprouvait une sorte de vertige. Cependant on se fait à tout; Gossec se mit peu à peu au ton de la maison.

Rameau était un des artistes dont M. de la Popeli-

nière s'était fait le Mécène. C'est chez ce fermier général que l'illustre auteur de *Dardanus* composa la plupart de ses opéras et qu'il les fit exécuter avant de les livrer au jugement du public. M. de la Popelinière entretenait un orchestre tout exprès pour servir à ces représentations d'essai, ainsi qu'à des concerts dans lesquels figuraient les premiers talents de Paris. Gossec fut le chef de cet orchestre. Il vit de près les artistes qui faisaient la gloire de l'école française. Quoique très-inférieure à celle d'Italie, cette école comptait cependant quelques hommes distingués parmi ceux qui en étaient les représentants. Rameau était un musicien d'un mérite incontestable; Gossec tira beaucoup de profit de ses conversations sur la théorie de l'art musical. Les hommes de conviction, même lorsqu'ils se laissent entraîner par l'esprit de système, ont cela de bon, qu'ils communiquent à leur entourage des étincelles du feu qui les anime. Égoïste, si l'on veut, mais égoïste par confiance dans l'infaillibilité de ses doctrines, Rameau faisait passer avant tout les intérêts de son art. qu'il croyait intimement liés à ceux de la méthode dont il était l'inventeur. Voici comment Diderot l'a caractérisé dans son livre étrange intitulé *le Nereu de Rameau*. « C'est un philosophe dans son espèce; il ne pense qu'à lui; le reste de l'univers lui est comme d'un clou à un soufflet. Sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir quand elles voudront; pourvu que les cloches de la paroisse qui sonneront pour elles continuent de résonner la douzième et la dix-septième, tout sera bien. » Gossec apprit de Rameau sinon à tenir si peu de compte des sentiments humains, du moins à prendre la mu-

sique fort à cœur et à mettre dans ses compositions ce principe de chaleur qui dénote l'artiste ayant foi dans sa mission.

Gossec profitait des longs moments de loisir que lui laissait sa place, pour se livrer à de sérieuses études de composition. Il s'attacha de préférence à la musique instrumentale, qui était alors fort négligée en France ou plutôt qui n'y existait pas encore, car c'est à Gossec qu'appartient la gloire d'y avoir créé la symphonie. Ce fut une création, en effet, car les modèles manquaient au jeune artiste. Il avait dû tirer de son imagination tout ce qui se trouvait dans ses ouvrages, non-seulement sous le rapport des idées, ce qui était assez naturel, mais sous celui des formes de l'instrumentation. On a remarqué, et c'est une chose singulière, qu'Haydn écrivit à Vienne sa première symphonie précisément à l'époque où Gossec composa la sienne à Paris. L'accueil fait à ces deux productions, qui marquaient l'avénement de deux compositeurs de génie, fut très-différent. L'éducation musicale des Allemands était bien plus avancée que celle des Français ; ils étaient mieux préparés à cette révolution dans les formes de l'art. Tandis qu'à Vienne on comblait Haydn de louanges, à Paris on opposait aux hardiesses de Gossec une froide indifférence. La nation française, qui passe pour si frivole et à laquelle on reproche une trop grande mobilité d'idées, est peut-être celle qui a le plus de peine à revenir de certains préjugés, et qui s'est le plus obstinément opposée à toute innovation dans les arts. L'histoire de la musique est pleine des obstacles qu'ont rencontrés à Paris les théories nouvelles,

toutes les fois qu'elles ont été aux prises avec d'anciens systèmes. Les symphonies de Gossec furent loin de plaire d'abord aux amateurs, qui considéraient les pièces de Rameau et de Couperin comme ce que le genre instrumental pouvait offrir de plus parfait. Il fallut qu'on les entendît plusieurs années au *Concert spirituel,* pour qu'on s'accoutumât à ce qu'elles offraient d'inusité, et pour qu'on en reconnût le mérite.

Ce fut par une composition religieuse que Gossec commença sa réputation. On avait écouté, comme nous venons de le dire, avec indifférence ses symphonies, à cause des innovations qui mettaient en défaut la science des prétendus connaisseurs. Une messe des morts, exécutée dans l'église Saint-Roch, eut un succès de vogue. La mode s'en mêla et l'on alla à Saint-Roch entendre la messe de Gossec, comme on eût fait d'un opéra à l'Académie royale de musique. Chose merveilleuse, il y eut unanimité pour louer cet ouvrage, et le public ratifia le jugement des artistes. On rapporte que Philidor, l'un des meilleurs et des plus célèbres compositeurs français de l'époque, dit, en sortant de Saint-Roch où l'on venait d'exécuter la *Messe des morts* en présence d'un brillant auditoire, qu'il donnerait tous ses opéras pour avoir fait un tel chef-d'œuvre. Vrai ou faux, ce mot fut colporté de salon en salon, et contribua beaucoup à étendre la renommée de Gossec. On ne pouvait pas admettre que Philidor se fût trompé. C'est toujours ainsi que juge la foule; il lui faut des autorités pour appuyer son opinion, ou plutôt elle n'a pas d'autre opinion que celle qu'on lui insinue.

Rameau ne composait plus. M. de la Popelinière licencia l'orchestre qu'il avait pris à sa solde dans le seul but de procurer à son compositeur favori l'occasion de faire l'essai de ses ouvrages. N'ayant plus d'orchestre, Gossec lui devenait inutile; il lui donna son congé. Notre artiste perdait là une position douce et facile, à laquelle il tenait surtout parce qu'elle lui permettait de se livrer à des travaux sérieux, auxquels les vrais amateurs rendaient justice, mais qui n'étaient pas très-lucratifs. Une heureuse circonstance lui rendit bientôt après les avantages qu'il venait de perdre. Le prince de Conti le nomma directeur de sa musique, avec un traitement supérieur à celui qu'il recevait de M. de la Popelinière.

Gossec avait traité le style instrumental pour lequel il n'avait pas d'égal en France; il avait brillamment débuté dans le genre religieux par sa *Messe des morts*. Il lui restait à tenter la fortune du théâtre. C'est ce qu'il fit, en compagnie d'un jeune littérateur de ses amis qui lui donna un poëme absurde et qui l'entraîna dans sa chute. *Le Faux Lord*, tel est le titre du premier opéra de Gossec, joué en 1764. Deux ans s'écoulèrent sans qu'il fît de nouvelle tentative. Son collaborateur s'était évertué à prouver que *le Faux Lord* était une pièce charmante et qu'avec une autre musique elle aurait réussi. Dans leurs querelles avec les compositeurs, les littérateurs ont presque toujours raison, attendu qu'ils savent mieux se défendre. Les faiseurs de poëmes d'opéra hésitaient donc à prendre Gossec pour associé. Un écrivain amateur, le marquis de la Salle,

qui le voyait aux concerts du prince de Conti, lui promit de lui procurer une pièce; bien plus, il s'engagea à la faire lui-même. L'honneur était grand, sans doute; mais Gossec s'en fût bien passé. Bon gré mal gré, il fut obligé de mettre en musique l'opéra-comique des *Pêcheurs*. Les acteurs de la Comédie-Italienne ne firent nulle difficulté de recevoir un poëme du marquis de la Salle, présenté sous les auspices du prince de Conti; mais le public, qui n'y met pas tant de façons, siffla *les Pêcheurs*, sans tenir compte de la condition élevée du littérateur, ce qui était fort juste, ni du mérite de la partition, ce qui l'était moins. Grimm accuse le parterre d'avoir fait preuve de peu de jugement, en ne faisant pas la part du poëte et celle du compositeur, et en ne comprenant pas que celle-ci devait être plus largement mesurée. « Cette pièce, dit-il en parlant des *Pêcheurs*, n'était pas assez mauvaise, pour qu'on ne pût lui faire grâce en faveur de la musique charmante de M. Gossec. Il y a là une foule d'airs qui peuvent soutenir le parallèle avec ce qu'on a fait de mieux en ce genre en France. » Plus loin Grimm ajoute : « M. Gossec, originaire d'Anvers, est en France depuis dix ans ou douze ans. C'est un jeune musicien qui ne manquera pas de talent. Son petit opéra des *Pêcheurs* est plein de variété et de jolies idées. Il a aussi publié beaucoup de musique instrumentale. On l'accuse de piller, et cela peut bien être; mais du moins sait-il le secret de Philidor, c'est-à-dire de piller avec goût et esprit. » En faisant naître Gossec à Anvers, Grimm a commis une erreur qui a été répétée par beaucoup de biographes.

N'ayant que médiocrement réussi dans l'opéra-comique. Gossec essaya si la tragédie lyrique lui serait plus favorable. Il fit, sur un poëme de M. de Chabanon, un *Sabinus* qui fut exécuté aux fêtes de la cour en 1773, et joué peu de temps après à l'Académie royale de musique. Cet ouvrage fit aussi peu d'effet à Paris qu'à Versailles, bien que les auteurs eussent pris la précaution de le réduire de cinq actes à quatre, ce qui avait fait dire à mademoiselle Arnould que le public était un ingrat de s'ennuyer, quand on se mettait en quatre pour lui être agréable. Après ce troisième échec, Gossec renonça pour quelque temps à la carrière de compositeur dramatique.

Le fermier général de la Haye et le baron d'Ogni, surintendant des postes, formèrent une société de concerts qu'ils placèrent sous la protection du prince de Conti. Ils prièrent Gossec de présider à l'organisation musicale de cet établissement et d'en prendre la haute direction artistique. Une difficulté s'opposait à la réalisation complète de leur plan. Comme tout se faisait par privilége, l'Opéra avait le privilége des concerts spirituels et pouvait s'opposer à ce qu'il y eût ailleurs des séances publiques de musique. A ceux qui objectaient qu'on exécutait très-mal des compositions médiocres au *Concert spirituel* et qu'il eût été de l'intérêt du public qu'on pût entendre quelque chose de meilleur, l'entrepreneur de l'Opéra répondait que c'était précisément pour cela qu'il tenait à un privilége dont l'avantage était de lui permettre de ne faire aucun effort pour améliorer ses concerts. Il n'y avait rien à répondre à un tel argument. Faute de pouvoir vaincre la difficulté, il fallut la tourner.

On annonça que nul ne serait admis aux séances du *Concert des Amateurs,* sans en être actionnaire. Pour plus de précaution, il fut décidé que ces soirées, auxquelles les personnes les plus distinguées s'empressaient de souscrire, auraient lieu à l'hôtel Soubise. Quoiqu'il en eût grande envie, l'Opéra ne put pas faire valoir ses prétentions. Gossec s'était réservé la direction supérieure de l'entreprise; il plaça à la tête de son orchestre le célèbre chevalier de Saint-Georges, fils naturel du fermier général de Boulogne et d'une négresse de la Guadeloupe. On sait que cet homme singulier avait tous les talents réunis, et qu'il maniait l'archet presque aussi bien que le fleuret. Il communiqua quelques étincelles de son feu méridional aux musiciens placés sous son commandement. Une rivalité qui tourna au profit de l'art et du public, s'établit entre le *Concert spirituel* et la société de l'hôtel Soubise. Entre les deux institutions, c'était une guerre de principe; le *Concert spirituel* avait tiré du magasin de l'Opéra la bannière de l'ancienne musique française et en étalait fièrement les couleurs passées; le *Concert des Amateurs* tenait haut et ferme le drapeau du progrès. Ce dernier, soutenu par tout ce qu'il y avait de jeune et d'intelligent, écrasa aisément son adversaire qui n'avait pour partisans que les gens imbus de préjugés. Cette société donna la première impulsion au perfectionnement de l'exécution musicale en France; l'honneur de l'avoir fait entrer dans la voie du progrès appartient incontestablement à Gossec.

Doué d'une oreille délicate, Gossec comprit tout ce qu'il fallait opérer de réformes dans la musique

française pour amener cet art au degré de prospérité auquel il était parvenu en Italie et en Allemagne. Nous avons déjà dit combien le système du chant de l'Opéra était vicieux. En vain l'intelligent artiste, en dirigeant la mise en scène de ses ouvrages, avait-il essayé de corriger les traditions déplorables des acteurs de ce spectacle. Le mal avait pris des racines trop profondes pour pouvoir être extirpé brusquement. Gossec s'attacha à préparer un avenir meilleur. Il pensa que la première et la plus importante des mesures à prendre, était la fondation d'une école de chant. Le baron de Breteuil, auquel il communiqua ses plans, les approuva et lui fournit les moyens de les mettre à exécution. L'école fut établie et Gossec en eut la direction ; aux leçons de chant, il joignit, pour ses élèves, les cours d'harmonie et de contrepoint qu'il tint lui-même. Cette organisation tenait de celle des anciens conservatoires d'Italie, pour l'unité de l'enseignement. Ce fut dans cette école, sous les yeux et par les conseils de l'artiste belge, que se formèrent, en France, la plupart des chanteurs qui brillèrent dans ce pays pendant un quart de siècle.

Tout en s'occupant du *Concert des Amateurs* et de l'école qu'il dirigeait avec un tact et un zèle auxquels chacun rendait hommage, Gossec n'abandonnait pas la musique théâtrale. Il donna à la Comédie-Italienne, après *les Pêcheurs, Toinon et Toinette* et *le Double Déguisement*. A l'Opéra, il fit représenter *Sabinus, Rosine ou la Femme abandonnée, Alexis et Daphné, Philémon et Baucis, Hylas et Silvie, la Fête du Village* et *Thésée,* poëme de Quinault qui

avait déjà été mis en musique par Lulli et sur lequel il composa une nouvelle partition. Gossec ne manquait pas de mélodie; mais c'est principalement par la pureté du style et par une connaissance des effets d'instrumentation très-rare chez les compositeurs français de son temps, que ses ouvrages se faisaient remarquer. Il tournait volontiers au pastoral; on en peut juger par les titres de la plupart de ses opéras. Il avait trouvé dans le sieur Desfontaines, l'auteur du livret de *la Fête du Village,* un collaborateur digne de le seconder dans ses intentions champêtres. En effet, cet estimable homme, dans un avant-propos mis en tête de sa brochure, avoue ne s'être inquiété ni de l'action, ni de l'intrigue, ni du mouvement de la scène, ni du dialogue; il a seulement représenté des villageois qui s'assemblent pour recevoir leur seigneur, qui chantent et qui dansent pour lui témoigner la joie qu'ils éprouvent de le revoir. Il exprime le désir que cette façon de concevoir l'art dramatique soit agréée du public, parce que ce serait un moyen sûr de multiplier ses plaisirs.

De tous les ouvrages de Gossec joués à l'Opéra, *Thésée* est celui qui réunit le plus de suffrages. Le spirituel correspondant de Catherine attribua ce succès à des causes qui n'ont rien de commun avec le mérite de la musique. S'il faut l'en croire, les Gluckistes dirent beaucoup de bien de la nouvelle partition de *Thésée,* par reconnaissance pour le compositeur qui s'était toujours déclaré un des admirateurs les plus passionnés du chevalier Gluck, et la vieille cabale des Lullistes sut à Gossec un gré infini

d'avoir conservé l'ancien air de Lulli sur ces paroles connues de tous les amateurs du temps : *Faites grâce à mon fils en faveur de ma gloire.*

La destinée de Gossec fut singulière. Le chef d'orchestre de M. de la Popelinière, le directeur de la musique du prince de Conti, devint le compositeur officiel de la république française ; l'homme aux idées pastorales fut choisi pour contribuer à l'éclat des fêtes révolutionnaires. Quand Robespierre présenta à la Convention le décret par lequel le peuple français reconnaissait l'existence de l'Être suprême, la musique fit partie du programme des cérémonies instituées « pour rappeler à l'homme la pensée de la Divinité et de la dignité de son être. » Par un des articles du décret, le comité de salut public et celui de l'instruction publique furent chargés de présenter un plan d'organisation de ces cérémonies qui devaient avoir un cachet tout différent de celles de la monarchie ; par un autre, la Convention déclarait qu'elle appelait tous les talents dignes de servir la cause de l'humanité à l'honneur d'embellir les solennités républicaines, par des hymnes et des chants civiques.

Il faut le dire, aucun des compositeurs que possédait la France ne pouvait, aussi bien que Gossec, réaliser la pensée de ceux qui avaient fait décréter l'institution des fêtes patriotiques ; aucun n'avait porté aussi loin la science des effets d'instrumentation, et ce devait être là la ressource principale des concerts destinés à agir fortement sur l'imagination du peuple. « Le véritable temple de l'Être suprême, avait dit Robespierre, c'est l'univers ; son culte, c'est la vertu ; ses fêtes, la joie d'un grand peuple rassem-

blé sous ses yeux pour resserrer les nœuds de la fraternité universelle, et pour lui présenter l'hommage des cœurs sensibles et purs. » Il fut décidé que les fêtes publiques auraient lieu en plein air. Les instruments à cordes avaient été jusqu'alors le fondement à peu près unique des orchestres : leur emploi eût été d'un médiocre effet dans une salle de concert qui avait la voûte céleste pour plafond. Gossec eut l'idée de ne se servir que d'instruments à vent, et le succès le plus complet couronna cette innovation. A la vérité la Convention, qui réglait jusqu'aux moindres détails de la vie civile, en même temps qu'elle organisait la résistance de la France contre l'Europe coalisée, avait posé aux compositeurs les bases d'une poétique que ceux-ci s'empressèrent d'adopter pour faire acte de patriotisme. Barère, après avoir rappelé, dans un rapport sur la fondation de l'école de Mars, les prodiges que la musique fit faire aux Grecs sous l'inspiration de Tyrtée, manifesta le vœu que la jeunesse fût accoutumée de bonne heure à entendre et à répéter des chants faciles, expressifs et belliqueux. Suivant les termes qu'il employa, la musique efféminée et muscadine des cités, secouant le joug des théâtres, et dirigée par une philosophie républicaine, pouvait devenir une des plus belles institutions publiques de la France, et remonter les âmes au ton d'énergie et de grandeur qui convenait à des hommes libres.

Le premier chant révolutionnaire composé par Gossec, fut celui qui devait être exécuté à la fête commémorative du 14 juillet. Un cortége composé de divers détachements de troupes, de citoyens et de

citoyennes de toutes les sections portant le nouveau costume français proposé par David, d'une statue de la Liberté portée sur un brancard décoré aux couleurs nationales, d'un corps nombreux de musiciens, et de groupes de peuple manifestant leur allégresse par des danses, devait partir de l'hôtel de ville pour se rendre, par les quais, jusqu'à la place de la Fraternité. La nouvelle de l'assassinat de Marat par Charlotte Corday s'étant répandue dans la soirée du 13 juillet, la fête fut contremandée.

Le génie de Gossec fut encore mis à contribution à l'occasion d'une jonglerie athéiste qui eut lieu, sur la proposition d'Hébert, le 10 novembre 1793 dans la ci-devant église métropolitaine convertie en *Temple de la Raison*. L'arrêté portait que les musiciens de la garde nationale et autres viendraient chanter des hymnes patriotiques devant la statue de la Liberté « élevée au lieu et place de la ci-devant sainte Vierge. » Voici la description de cette cérémonie rapportée dans le 215e numéro des *Révolutions de Paris*, par un des ordonnateurs de la fête : « On avait élevé, dans la ci-devant église métropolitaine, un temple d'une architecture simple, majestueuse, sur la façade duquel on lisait ces mots : *A la philosophie*. On avait orné l'entrée de ce temple des bustes des philosophes qui ont le plus contribué à l'avénement de la révolution actuelle par leurs lumières. Le temple sacré était élevé sur la cime d'une montagne; vers le milieu, sur un rocher, on voyait briller le flambeau de la Vérité. Toutes les autorités constituées s'étaient rendues dans ce sanctuaire. La seule force armée n'y était pas. Une musique républicaine, placée au pied

de la montagne, exécuta, en langue vulgaire, l'hymne (paroles de Chénier, musique de Gossec), que le peuple entendait d'autant mieux, qu'il exprimait des vérités naturelles, et non des louanges mystiques et chimériques. Pendant cette musique majestueuse, on voyait deux rangées de jeunes filles, vêtues de blanc et couronnées de chêne, descendre et traverser la montagne un flambeau à la main, puis remonter dans la même direction sur la montagne. La Liberté, représentée par une belle femme, sortait alors du temple de la Philosophie, et venait, sur un siége de verdure, recevoir les hommages des républicains et des républicaines qui chantaient un hymne en son honneur et qui lui tendaient les bras. La Liberté descendait ensuite pour rentrer dans le temple, s'arrêtant avant d'y entrer pour jeter encore un regard de bienfaisance sur ses amis. Aussitôt qu'elle fut rentrée, l'enthousiasme éclata par des chants d'allégresse et par des serments de ne jamais cesser de lui être fidèle. » La Convention n'ayant pu assister le matin à cette fête, elle fut répétée le soir en sa présence.

Gossec dirigea la musique de la garde nationale qui fut déléguée pour coopérer à la fête donnée en célébration de la reprise de Toulon et des autres victoires des armées de la république française, le 30 décembre 1793. David était l'ordonnateur de cette fête, et, comme de coutume, il avait réclamé le concours du compositeur officiel de la révolution. Le cortége était immense; on y voyait quatorze chars consacrés aux quatorze armées de la république, séparés par les détachements armés des quarante-huit sections de Paris. Ces détachements chantaient des hymnes à la

victoire. En avant du char de la Victoire marchait un groupe nombreux de tambours, suivi de toute la musique de la garde nationale qui jouait des airs belliqueux pendant la marche. Lorsqu'on fut arrivé au Champ-de-Mars, des jeunes gens chantèrent un hymne dans le temple de l'Immortalité. La commune de Paris reconduisit ensuite, aux sons d'une musique triomphale, les guerriers blessés dans un lieu où ils trouvèrent un banquet civique et fraternel.

En confiant à David le soin de rédiger le plan de la fête de l'Être suprême, la Convention lui donna pour collaborateurs M. J. Chénier et Gossec. Le choix qu'on faisait toujours de notre artiste, en pareil cas, prouve que ses chants étaient jugés propres à monter les âmes au ton d'énergie qu'on voulait qu'elles eussent. Il était le musicien de la république, de même que David en était le peintre et Chénier le poëte. Ajoutons qu'il eut, sur ses deux collègues, l'avantage de jouer un rôle actif dans les pièces à grand spectacle qu'on donnait en pleine place publique, et dont ceux-ci se bornaient à préparer la mise en scène.

Le 8 juin 1794, un soleil resplendissant se leva sur Paris. La Convention avait sans doute commandé l'astre lumineux, comme elle commandait la joie publique. Elle pouvait décréter le soleil, tout aussi bien qu'elle avait décrété l'Être suprême. Dès le matin, toutes les maisons furent décorées de guirlandes de fleurs et de feuillage; des arbres étaient plantés devant chaque porte; des drapeaux aux couleurs nationales flottaient aux fenêtres. Les citoyens, hommes et femmes, revêtus de costumes déterminés d'avance, se for-

maient en sections, pour se diriger vers les Tuileries appelées alors Jardin National. C'est là que Gossec commença l'exercice de ses fonctions. Quand la Convention se présenta pour occuper l'amphithéâtre qui avait été disposé pour la recevoir, un nombreux corps de musiciens la précédait, sous la direction du célèbre artiste. Le président, du haut d'une tribune qui dominait l'immense assemblée, expliqua le but de la fête et invita le peuple à honorer l'Auteur de la nature. Après ce discours, Gossec donna le signal aux exécutants qui firent entendre une symphonie nouvelle de sa composition. Pendant le morceau, le président de la Convention, s'armant d'une torche, s'approcha du monument représentant *le Monstre de l'athéisme* et y mit le feu. Un instant après, un mécanisme caché fit apparaître l'image de la Sagesse, debout sur les ruines fumantes. Ce n'était, en quelque sorte, qu'un prologue ; la pièce devait se jouer au Champ-de-Mars. Le peuple, averti par un roulement de tambours, se remit en marche. Gossec occupait dans le cortége une des premières places. Il précédait immédiatement le président de la Convention, à la tête des musiciens, qui, pendant le trajet, exécutaient des airs patriotiques. Au Champ-de-Mars, une vaste estrade en forme de montagne, et surmontée de l'arbre de la Liberté, s'élevait devant l'autel de la Patrie. La représentation nationale occupa la partie la plus élevée de l'éminence ; on rangea les musiciens au milieu ; sur les degrés inférieurs, se pressèrent des députations de vieillards, de mères de famille, de jeunes filles, d'adolescents et d'enfants. Dès que l'ordre fut établi dans les rangs des spectateurs les plus

rapprochés de l'estrade, les chanteurs et les instrumentistes entonnèrent un hymne à l'Être suprême. Chénier avait composé, pour cette circonstance, les strophes qui commencent par ces mots : *Source de vérité;* mais le comité de salut public leur préféra celles de Desorgues : *Père de l'univers*. C'est ce dernier morceau, mis en musique par Gossec, qui fut exécuté par un chœur immense et par un orchestre de seize cents instruments à vent. L'effet de cette musique imposante fut tel, que le peuple put à peine contenir jusqu'à la fin l'expression de son enthousiasme.

Une symphonie succéda à l'hymne sur les paroles de Desorgues. Des musiciens de profession prirent seuls part à la première partie du concert. Le peuple eut son tour. Chénier avait écrit des strophes destinées à être chantées par des milliers de voix. La première était celle des vieillards et des adolescents sur ces paroles :

Dieu puissant ! d'un peuple intrépide
C'est toi qui défends les remparts.

Celle des femmes était conçue ainsi :

Entends les vierges et les mères,
Auteur de la fécondité.

Les hommes et les femmes reprenaient ensuite :

Guerriers, offrez votre courage,
Jeunes filles, offrez des fleurs.

Comme il eût été trop difficile d'apprendre une nouvelle musique aux artistes improvisés qui devaient concourir à l'exécution de ces morceaux, Gossec avait

proposé d'adapter les vers à une musique populaire. D'après son conseil, le poëte avait choisi l'air des Marseillais. Des trompettes, placées sur le haut d'une colonne élevée au pied de la montagne, donnèrent le ton au commencement de chaque strophe, et indiquèrent le moment où cinquante mille voix à l'unisson devaient chanter le refrain :

Avant de déposer nos glaives triomphants,
Jurons d'anéantir le crime et les tyrans !

On attribue aux Allemands l'honneur d'avoir, les premiers, conçu l'idée des grandes réunions d'artistes ayant pour but l'exécution des compositions musicales des maîtres par des chœurs et par un orchestre considérables. Cet honneur, n'est-on pas fondé à le réclamer pour un Belge, pour Gossec, qui, dans la solennité du 8 juin 1794, fit entendre des symphonies jouées par seize cents musiciens, et des hymnes chantés par tout un peuple?

Aucun compositeur ne jouit en France, pendant la période révolutionnaire, d'une renommée égale à celle de Gossec. Tandis que Grétry s'était effacé complétement, ne se souciant pas de mettre sa muse au service du nouvel ordre de choses, ou ne se sentant pas la force nécessaire pour donner à la musique républicaine l'énergie qu'on exigeait d'elle, Gossec était devenu, au contraire, ce que, dans le langage politique, on appelle l'homme de la situation. Cependant il faillit perdre sa popularité dans une circonstance bizarre qui mérite d'être rapportée. L'Institut national de musique qu'il dirigeait avait été convoqué le 21 janvier 1794, pour accompagner la Con-

vention à la place de la Révolution, où elle allait célébrer l'anniversaire du supplice de Louis XVI. Les artistes furent introduits dans la salle des séances, et Gossec, pour faire sa cour aux législateurs, imagina de leur offrir un petit morceau de sa composition. Seulement, pour ne pas troubler d'une manière trop bruyante la discussion engagée sur une question grave, il choisit l'air le plus calme et le plus doux de son répertoire. Aussitôt des murmures se font entendre dans une des parties de la salle; un membre réclame avec force la parole, la musique cesse. L'assemblée demande que l'auteur de l'interruption monte à la tribune. Il y paraît en effet et exige que les musiciens disent s'ils ont voulu, par le morceau qu'ils viennent d'exécuter, déplorer la mort du tyran, ou bien célébrer l'anniversaire de cet événement. Une sainte indignation s'empare des artistes; Gossec est plus animé qu'aucun d'eux. On a osé suspecter le patriotisme de l'Institut de musique, qui s'est si bien montré en toute circonstance! Il va répondre, à sa manière, à cette inculpation. En effet les instrumentistes se mettent à jouer de toutes leurs forces les airs révolutionnaires les plus énergiques. Les membres de la Convention sont réduits à se boucher les oreilles, tant la justification des inculpés est assourdissante. Non content de cette manifestation, Gossec descend à la barre et achève de dissiper, en faisant connaître les motifs qui l'avaient guidé dans le choix de son morceau, jusqu'aux dernières traces du soupçon d'incivisme qu'on avait voulu faire planer sur les musiciens.

La verve de Gossec eut de nombreuses occasions

de se manifester. Le difficile était de varier la forme des morceaux destinés à être exécutés dans des circonstances à peu près identiques. Nous avons parlé des hymnes composés à l'occasion des fêtes du 14 juillet et du 10 novembre, ainsi que pour celle de l'Être suprême ; Gossec fit encore le chant martial : *Si vous voulez trouver la gloire,* pour exciter la valeur des jeunes soldats ; l'hymne à la liberté : *Auguste et consolante image ;* l'hymne à l'humanité : *O mère des vertus ;* l'hymne à l'égalité : *Divinité tutélaire.* Notre artiste fit un heureux emploi de ses talents en composant un chant dédié aux mânes de Féraud, le représentant massacré par une horde sauvage. On lui dut la musique du serment républicain : *Dieu tout-puissant ;* les chœurs pour l'apothéose de Voltaire et ceux pour l'apothéose de J. J. Rousseau. Il avait également fait la marche funèbre qui fut exécutée aux obsèques de Mirabeau. Le style de Gossec, dans ces différents ouvrages, diffère essentiellement de celui qu'il employa dans ses opéras et dans sa musique religieuse. Il saisit parfaitement le caractère qu'il convenait de leur donner; ses hymnes révolutionnaires ont, comme la peinture de David et comme la poésie de Chénier, une physionomie toute particulière qui ne permet pas de les confondre avec des productions d'une autre époque.

En parcourant la liste des ouvrages de Gossec qui marquent d'une manière si originale et si tranchée cette période de sa carrière, on pourrait penser qu'il fut un ardent patriote, et qu'en écrivant ces chants répétés des terroristes il obéit à de profondes convic-

tions politiques. Il n'en était rien cependant. Sa position fut bizarre. Élevé par des ecclésiastiques, ayant commencé sa réputation à Paris par une messe, animé intérieurement de sentiments religieux, il participe à la cérémonie anticatholique du 8 juin; ayant reçu des bienfaits de personnages attachés à l'ancienne monarchie, conservant au fond du cœur une sincère reconnaissance pour le prince de Conti, pour le baron de Breteuil, il contribue à célébrer les sanglants événements de la révolution. Voilà bien des contradictions apparentes. C'est qu'aux époques d'agitation comme celle que traversa Gossec, nul ne devine où le conduira la route qu'il suit. Tout est remis au hasard, et celui que n'entraîne aucune passion politique, n'a guère d'autre parti à prendre que de s'en remettre au hasard des événements. Artiste avant tout, Gossec se renferma dans l'exercice de sa profession. Il ne fut ni royaliste, ni révolutionnaire; il fut musicien. Les hommes du gouvernement républicain l'engagèrent à composer la musique des hymnes patriotiques, parce que son mérite le désignait tout naturellement à leur choix. Gossec pouvait-il refuser? Il fit ce qu'on attendait de lui et il le fit en conscience : qui soutiendrait qu'il eut tort?

Après la terreur, de sombre mémoire, le gouvernement s'occupa des arts et des artistes qui n'avaient plus, depuis quelques années, qu'une existence précaire. Sur la proposition de Chénier, l'Institut de musique, dont les seules fonctions consistaient à figurer dans les fêtes nationales, fut réorganisé et converti en une école publique dans laquelle les diverses branches de l'art musical devaient être enseignées gra-

tuitement. Cette institution reçut le nom de *Conservatoire*. L'établissement de cette école qui a produit tant d'artistes remarquables est dû à l'intervention de l'auteur de *Charles IX;* mais tout porte à croire que celui-ci ne fut que l'interprète de la pensée du compositeur dont ses vers avaient plusieurs fois provoqué l'inspiration, et avec lequel il entretenait des relations d'amitié. Gossec fut l'un des inspecteurs du Conservatoire, chargé avec ses collègues Méhul et Cherubini de présider à l'organisation de cet établissement. Il s'agissait de tracer un plan général d'études, et de rédiger des méthodes spéciales pour toutes les parties de l'enseignement. Gossec apporta dans ces travaux importants le concours de ses lumières et de son activité. Lorsqu'on créa une chaire de composition, elle lui fut offerte et il l'accepta, convaincu qu'il pouvait rendre service aux élèves de la jeune école, en les guidant par son expérience à travers les rudes sentiers de la science qu'il avait jadis gravis sans aide. Il remplit ses fonctions avec zèle jusqu'en 1814; mais, âgé de quatre-vingt-un ans, il sentit alors le besoin de la retraite.

Lors de la création de l'Institut, sur les trois membres nommés pour former la classe de musique, il y eut deux artistes belges, Gossec et Grétry; les mêmes artistes furent du petit nombre des compositeurs auxquels l'empereur accorda la décoration de la Légion d'honneur en fondant cet ordre. Voilà des faits glorieux pour notre école, et que nous ne pourrions pas manquer de signaler.

De même que Grétry, Gossec, fatigué du monde, était allé passer à la campagne, près de Paris, le

reste des jours nombreux qu'il plut à la Providence de lui accorder. Le 16 février 1829, il s'éteignit doucement à l'âge de quatre-vingt-seize ans, après une des plus longues et des plus laborieuses carrières dont les annales de l'art aient gardé le souvenir.

Ici finit notre tâche. Gossec est le dernier des musiciens belges dont l'appréciation appartienne à l'histoire. Nous avons vu, après lui, surgir toute une génération nouvelle d'artistes de premier ordre qui jettent un glorieux éclat sur notre école nationale; mais nous ne sommes pas au point de vue convenable pour les juger en toute impartialité; c'est un soin que nous laissons à de futurs écrivains.

FIN.

TABLE DES SOMMAIRES.

CHAPITRE XIV.

Naissance du drame lyrique et réforme de la musique religieuse en Italie.— Influence de ces deux événements sur l'école belge. — L'opéra aux fêtes de Florence. — Palestrina et le pape Marcel. — La série des grands maîtres belges interrompue. — Adrianssens le luthiste, et les artistes anversois. — La musique employée aux réjouissances publiques. — Spectacles offerts aux archiducs Albert et Isabelle à Lille, et à Maximilien de Bavière, lors de son entrée dans la ville de Liége. — La chapelle des archiducs aux funérailles d'Albert . . . Page. 1

CHAPITRE XV.

La construction des instruments en Belgique. — Les carillons. — Les orgues et les clavecins. — Hans et André Ruckers. — Pierre Maillart — Les compositeurs du XVIe siècle.— Van der Elst et son système de solmisation. — La musique dans les couvents. — Jean Loisel. — Florent à Kempis. — Les artistes se dirigent encore vers l'Italie. — G. Dillen à Parme. — Robert de Flandre à Rieti. 17

CHAPITRE XVI.

Henri Dumont, de Liége, maître de musique de la chapelle de Louis XIV. — Composition de la chapelle, de la musique de

la chambre et de la musique des écuries du roi de France. — Dumont cumule diverses fonctions. — Il se retire pour des scrupules théologiques.— Ch. Hacquart, de Huy, compositeur à la mode en Hollande. — La corporation des musiciens, à Bruxelles. — Leur règlement. — Les concerts de l'hôtel de ville. — La musique et la politique. — Fête de la confrérie des musiciens et des maîtres de danse . . . . . Page. 29

CHAPITRE XVII.

Léonard Boutmy à la cour du roi de Portugal. — Salvator Bertezen. — La famille des Cupis. — Ferdinand Cupis, maître de musique et de danse à Bruxelles. — Marie Cupis de Camargo. — Elle est protégée par la princesse de Ligne.— Ses débuts à Paris. — L'Opéra en 1726. — Camargo danseuse et cantatrice. — François Cupis, dernier de sa famille 45

CHAPITRE XVIII.

Origine et vicissitudes du théâtre de Bruxelles. — Les chambres de déclamation. — L'opéra italien et l'opéra français. — Le théâtre du Coffy et celui de la Monnaie. — Revers des entrepreneurs de spectacle à Bruxelles. — Les troupes dramatiques du maréchal de Saxe.— Favart en Belgique.— Le duc d'Aremberg, le marquis de Deins et le duc d'Ursel relèvent le théâtre de Bruxelles. — Le *pharaon*, ressource extrême d'un directeur. — Réputation de l'orchestre. 63

CHAPITRE XIX.

Plusieurs musiciens liégeois. — Lambert Pietkin. — H. G. Hamal. — J. N. Hamal. — Les concerts du comte de Bonneval. — La chapelle du prince Charles de Lorraine. — De Croes. — Wi tzthumb. — Van Malder 79

CHAPITRE XX.

Grétry. — Son enfance. — Ses premières études. — Départ pour l'Italie. — Voyage à pied. — Arrivée à Rome. — Entrée au

collége des Liégeois.— Travaux. — Visite à Piccini. — Succès de l'intermède des *Vendangeuses*. — Grétry est mandé chez le gouverneur. — Les concertos de flûte de milord W***. Page. 99

CHAPITRE XXI.

Grétry quitte Rome pour se rendre à Paris. — Il s'arrête à Genève. — Visite à Voltaire pour obtenir un poëme d'opéra. — Grétry refait la musique d'*Isabelle et Gertrude*. — Succès de cet opéra sur le théâtre de Genève. — Départ pour Paris. — Premières démarches dans cette ville. — *Le Huron*. — Voltaire poëte d'opéra-comique 111

CHAPITRE XXII.

Grétry se souvient de son pays. — *Lucile*. — *Le Tableau parlant* répond à ceux qui accusaient Grétry de ne pas avoir le sentiment de la musique bouffe.—Les idées musicales classées dans l'ordre des saisons. — Le comte de Creutz, ami de Grétry. — *Sylvain*. — Grétry demande à mademoiselle Clairon une leçon de musique. — *Les deux Avares*. — *L'Amitié à l'épreuve*. — La vérité de l'expression portée par Grétry jusqu'à ses dernières limites. — *Zémire et Azor*, joué à Fontainebleau, manque de tomber par la faute d'un costumier. — Marie-Antoinette complimente Grétry. — *L'Ami de la maison*. 123

CHAPITRE XXIII.

Dissentiment perpétuel entre les poëtes et les musiciens. — *Le Magnifique*. — Genre pastoral : *La Rosière de Salenci*. — *La Fausse Magie*. — Grétry et J. J. Rousseau. — Une répétition au Petit-Trianon.— *Les Mariages samnites*.— *Matroco*, drame burlesque. — *Le Jugement de Midas*. — D'Hèle, l'Académie et les clercs de procureur.— *L'Amant jaloux*. — *Les Événements imprévus*. — Paris infirme les arrêts de la cour de Versailles en matière d'opéra. — Tentatives de Grétry dans le genre tragique. — *Andromaque*.— Deux chutes dues à de mauvais poëmes. — Le genre comique introduit à l'Opéra : *la Caravane*. — Grétry respecte la décision du public.— *L'Épreuve villageoise*. 137

CHAPITRE XXIV.

Richard Cœur de Lion. — *Panurge* à l'Opéra; grand scandale.— *Le comte d'Albert.*— Grétry encore victime des littérateurs. — Après plusieurs échecs, il se relève par *Raoul Barbe-Bleue.* — *Aspasie.* — Grétry n'était pas doué du sens tragique. — Changements dans le goût du public. — Les opéras de Méhul et de Cherubini remplacent ceux de Grétry.— Chagrin qu'en ressent celui-ci.— Il lutte contre ses rivaux.— Opéras de la période révolutionnaire.—Elleviou rend la vogue aux ouvrages de Grétry. — Retraite à l'Ermitage. — Grétry littérateur. — Sa mort. — Procès pour la possession de son cœur.—Il est gagné par la ville de Liége. — Honneurs rendus à la mémoire de Grétry. . Page. 151

CHAPITRE XXV.

Thomas Thollé. — Séjour en Italie. — Il débute comme chanteur. — Départ pour la France. — Chartrain, violoniste et compositeur. — Pauwels, attaché à la chapelle du prince Charles. — Succès à Paris. — Il est enlevé par une cantatrice. — Retour à Bruxelles. — Concerts de Pauwels et Godecharle. — Pauwels compositeur dramatique. — Le prince de Ligne. — Henri et Joseph Mees se fixent tous deux en Russie. — Vanderhaegen, musicien des armées françaises. — Vandenbroeck. — Les musiciens belges aident à la fondation de l'école française actuelle. 165

CHAPITRE XXVI.

Gossec. — Son éducation faite à Anvers. — Il se rend en France. — M. de la Popelinière le prend pour maître de musique.—Ses relations avec Rameau. — La *Messe des morts.* — Gossec entre au service du prince de Conti. — Compositions instrumentales. — Premiers essais lyriques. — Le *Concert des Amateurs.* — Opéras et opéras-comiques. — Gossec, musicien officiel de la république. — Fêtes du 14 juillet, de la Raison, de la prise de Toulon, de l'Être suprême. — Justification de royalisme à la Convention. — Autres hymnes révolutionnaires. — Gossec coopère à la fondation du Conservatoire. — Ses derniers travaux. — Sa mort. 185

BINDING SECT. FEB 15 1966

ML
265
F38
t.2

Fétis, Édouard Louis François
Les musiciens belges

996458

ML
265
F38
t.2

Fétis, Édouard Louis Françoi
Les musiciens belges